

Ernst Bloch
Spirito
dell'utopia

a cura di Francesco Coppellotti
prefazione di Gianni Vattimo

ELR alla fedeltà

Ernst Bloch
SPIRITO DELL'UTOPIA



Un classico del pensiero filosofico contemporaneo, sia per il significato epocale degli interrogativi estetici, religiosi e filosofici che pone, sia per il suo originale carattere teoretico. Bloch affronta in queste pagine la dimensione utopica del pensiero, delineando una "ontologia del non ancora" segnata dal marxismo e dalle avanguardie artistiche del Novecento. Dall'incontro con il sé al valore dell'ornamento, dalla filosofia della musica alla forma "incostruibile" dei problemi, si sviluppa una sorprendente concezione della storia contemporanea. E chiamando a raccolta gli antichi maestri, da Kant a Marx, da Schelling a Hölderlin, individua nella forza della tradizione una possibilità ancora tutta da realizzare.

Ernst Bloch

SPIRITO DELL'UTOPIA

Prefazione di Gianni Vattimo
A cura di Francesco Coppelotti

Bur Rizzoli

Proprietà letteraria riservata © 1964 Suhrkamp Verlag, Frankfurt
a.M.

© 1992 La Nuova Italia Editrice, Scandicci (Firenze) © 2004 RCS
Libri S.p.A., Milano
ISBN 978-88-17-03120-2

Titolo originale:

Geist der Utopie

Edizione rielaborata della seconda stesura del 1923

Traduzione di Vera Bertolino e Francesco Coppelotti

Prima edizione 1992

Prima edizione Sansoni 2004

Prima edizione BUR Alta Fedeltà novembre 2009

Prefazione

di Gianni Vattimo

Tra le eredità che ci ha lasciato - sul piano filosofico, critico e della visione del mondo - il periodo a cavallo della Prima guerra mondiale, l'opera di Ernst Bloch, e in specie *Der Geist der Utopie*, resta uno dei documenti ancora oggi più attuali. Gli anni di cui parliamo sono quelli che Oswald Spengler aveva chiamato quelli del «tramonto dell'Occidente» (così il titolo della sua famosa opera uscita in prima edizione nel 1918), che l'Europa aveva vissuto drammaticamente sulla propria pelle, segnata dalle ferite del conflitto. Il libro di Bloch esce in prima edizione proprio nello stesso 1918, e non solo per questa coincidenza temporale, ma anzitutto per il suo titolo, va considerato il vero e proprio contrappunto, o addirittura l'antidoto, all'opera di Spengler. Il tramonto di cui parlava quest'ultimo era, come si sa, il venire a fine del millennio europeo medievale e moderno. Adottando uno schema biologistico -per il quale egli si ispirava, tra gli altri, a Goethe -, Spengler pensava alle civiltà come a organismi che hanno un ciclo di vita simile a quello degli individui. Così, la civiltà occidentale, nata secondo lui con l'impero carolingio (Carlo Magno viene incoronato imperatore proprio nell'800), era giunta alla sua vecchiaia. Non erano dunque tanto le rovine della guerra, quanto una sorta di fisiologico processo di invecchiamento quello che giustificava l'idea del tramonto. Anzi Spengler si presentava anche come una sorta di apologeta dell'imperialismo, e dunque dell'espansione militare, perché sosteneva che la sola attività ancora possibile a una civiltà al tramonto come quella europea non poteva più essere la grande creatività artistica e poetica che era fiorita nell'adolescenza (dalla poesia provenzale alla grande arte del Rinascimento) ma solo l'espansione economica e spaziale.

Ora, il tramonto dell'Occidente che invece percepivano e vivevano gli intellettuali - artisti, letterati, filosofi, teologi - dell'epoca era ben lontano dal risolversi in questa nostalgica accettazione della vecchiaia e della sua vocazione imperiale. Aveva bensì da fare con la consapevolezza dell'esaurimento di una certa tradizione. Una consapevolezza che si esprime in modo emblematico, per esempio, nel «Cavaliere azzurro», un movimento di artisti che operarono a Monaco di Baviera nei primi anni Dieci, organizzando due memorabili mostre tra il 1911 e il 1912 e pubblicando anche un famoso almanacco, che è uno dei documenti decisivi delle avanguardie artistiche del XX secolo. Al movimento e alle mostre monacensi parteciparono, accanto a Klee e Kandinskij, altri grandi artisti che sarebbero diventati dei classici, da

Picasso a Henri Rousseau, da Hans Arp a Malevic, da Delaunay a Braque e molti altri. Anche Arnold Schònberg fu legato al gruppo. Gruppo che nel 1914, allo scoppio della guerra, si disperse, restando però un punto di riferimento fondamentale per lo sviluppo delle opere dei suoi membri. Il Cavaliere Azzurro ebbe tanta importanza perché concentrò in sé la volontà di rinnovamento che si era già diffusa nella cultura europea prima della guerra, e di cui una componente fondamentale era anche l'interesse per linguaggi artistici «altri», come quelli delle arti «primitive». Già prima del Cavaliere Azzurro, tra la fine del secolo XIX e gli inizi del XX, pittori e scultori francesi, a cominciare dal Picasso delle *Demoiselles d'Avignon* (1907), si ispirano a modelli dell'arte africana. Probabilmente spinti dal bisogno di rinnovamento formale, che negli anni successivi, e specialmente nell'espressionismo, diventa un più preciso intento di prendere le distanze dalla tradizione europea più consolidata.

Ernst Bloch può essere considerato a pieno titolo il filosofo dell'espressionismo, e *Lo spirito dell'utopia* è il vero e proprio manifesto di questa filosofia. L'espressionismo è solo una delle cosiddette «avanguardie storiche» - accanto a cubismo, futurismo, dadaismo ecc. -, ma è forse il movimento che esprime più compiutamente il loro spirito comune. Spirito è la parola giusta: uno dei testi base per le avanguardie del primo Novecento è lo scritto di Kandinskij *Sullo spirituale nell'arte* (1912), che rivendica all'arte il compito non di rappresentare il mondo, ma di esprimere l'interiorità dell'artista, appunto lo spirituale. Di qui viene tutto l'astrattismo dell'arte novecentesca. Anche movimenti che sembrano più interessati all'esplorazione di come le cose sono - pensiamo al cubismo o anche al futurismo, con la sua ossessione di rappresentare il moto - richiedono all'artista l'assunzione di un atteggiamento non puramente contemplativo davanti al mondo, ma una posizione di attivo intervento che non è tanto lontana dal programma espressionistico.

Bloch, tuttavia, è anche il filosofo dell'avanguardia. Come mostra la storia delle sue opere successive, che sviluppano una ispirazione già largamente presente nello *Spirito dell'utopia*, egli traduce le intenzioni dell'avanguardia primo-novecentesca in una filosofia generale, che ambisce a essere una filosofia della rivoluzione sociale e politica. In ciò non tradisce affatto il significato anzitutto artistico dell'avanguardia espressionistica, ma in molti sensi ne rivela più compiutamente le radici profonde ed epocali. L'interesse per l'arte africana che incontriamo alla fine dell'Ottocento e nel Cavaliere Azzurro dovrebbe già metterci sull'avviso: in questo interesse c'è ovviamente una componente in largo senso politica. Sia perché le opere dell'arte «primitiva» giungono a noi come effetto del colonialismo (e dell'esotismo che, sul piano culturale, lo accompagna),

sia perché - come diverrà più chiaro dopo la tragedia della Prima guerra mondiale (pensiamo ancora una volta a certa poesia espressionista) - volgere lo sguardo lontano dall'Europa è anche lo sforzo di uscire da una tradizione sociale che non si sente più come propria (Rimbaud che a fine Ottocento abbraccia la carriera di mercante - si dice anche di schiavi - in Africa non va certo soltanto in cerca di un altro linguaggio per la propria poesia). L'utopia espressionista di Bloch è la volontà di uscire da un mondo in cui l'interiorità è totalmente assoggettata alla positività in un condizione sociale nella quale tutto tende ormai a configurarsi nella forma di quella che Theodor Adorno chiamerà «organizzazione totale». Insomma, la rivolta di artisti e intellettuali che ispira l'avanguardia, artistica ma non solo, del primo Novecento, è anzitutto un bisogno etico e politico di uscire dalla alienazione del mondo che si andava sempre più «totalmente» organizzando.

Molte di queste spinte «rivoluzionarie» della cultura europea di inizio secolo troveranno un seguito nel vasto movimento dell'esistenzialismo novecentesco: un movimento che ha il merito di aver formalizzato in chiave più francamente filosofica l'insieme di quelle premesse. Se si legge per esempio il discorso pronunciato da Martin Heidegger in occasione della sua nomina all'Accademia di Heidelberg nel 1957 - in cui egli evoca il clima culturale degli anni Dieci, con la scoperta di Nietzsche, la riscoperta di Kierkegaard, la lettura di Dostoevskij e la riflessione di Dilthey - si può avere un'idea dell'atmosfera culturale in cui matura anche l'utopismo di Bloch e del suo significato generale. Si tratta naturalmente della rilettura ex post di un fenomeno irriducibilmente complesso. Ma è chiaro che uno degli elementi a cui la cultura novecentesca ha dato maggiormente corso, a valle dell'esplosione delle avanguardie è proprio quello al quale sono dedicate pagine importanti dello Spirito dell'utopia, intitolate significativamente «Karl Marx, la morte e l'Apocalisse. Le strade del mondo lungo le quali l'interiore può diventare esteriore e l'esteriore come l'interiore».

È giusto parlare in questo senso di una vera e propria «storia degli effetti» delle avanguardie artistiche, che, facendo eco a Bloch, possiamo definire tout court come «spirito dell'avanguardia». Se i movimenti artistici del primo Novecento hanno qualcosa di profetico nei confronti del nuovo secolo, ciò si deve riscontrare infatti in un dato che è ovviamente centrale in Bloch e che rimane ben presente anche agli autori che fanno riferimento alla filosofia dell'esistenza: lo spirito dell'avanguardia primo-novecentesca è mosso anzitutto dal bisogno di ribellarsi alla pressione dell'esteriore che sembra soffocare ogni interiorità. Non si dimentichi che la guerra accentua all'estremo una mentalità «produttivistica» che è già l'anima del capitalismo

tardo-ottocentesco: Ford in America e Fiat in Italia sono fondate esattamente a cavallo dei due secoli; e il famoso libro su L'organizzazione scientifica del lavoro dell'ingegner Frederik Taylor è pubblicato nel 1907. Da questo punto di vista, l'intento di Bloch è soprattutto capire come la tecnica - unita al processo di massificazione - modifichi il nostro mondo, a cominciare dal modo stesso in cui ci rapportiamo agli oggetti. Ciò avviene nel senso di una disumanizzazione crescente delle cose, ma al tempo stesso - ecco il Bloch avanguardista - produce le premesse perché possa avvenire una liberazione dell'arte da ciò che del passato è più rigidamente convenzionale, e dunque erroneo. Lo spirito dell'avanguardia - ricordiamo qui il motto di Rimbaud al quale spesso gli artisti del primo Novecento si ispiravano: «Il faut être absolument moderne» - si concretizza anzitutto nel senso di questa liberazione dell'espressione dalla convenzione: una libertà che si materializza nell'idea che si possa rappresentare il mondo fuori dagli schemi ricevuti (pensiamo al cubismo e al futurismo, su tutti). E la produzione tecnica di massa diventa in tal modo l'occasione migliore per riaffermare, con violenza rivoluzionaria, la supremazia dell'interno sull'esterno.

Ora, proprio in tal senso l'esistenzialismo si può considerare come il continuatore più fortunato di questo rivolgimento. Fortunato anzitutto sotto il profilo dei suoi «successi» filosofici, ma anche dal punto di vista della chiarezza con cui mette a punto il ruolo della singolarità del soggetto rispetto al mondo in cui essa si trova. Si pensi a Kierkegaard, il grande pensatore danese (1813-1855) a cui la filosofia dell'esistenza deve i suoi temi fondanti, il quale voleva che sulla sua tomba si scrivesse solo questa espressione: «Quel singolo». È sua la polemica contro il razionalismo metafisico di Hegel (tutto ciò che è reale è razionale, e viceversa) in nome della imprevedibile libertà, e responsabilità, dell'individuo. Da parte loro, Bloch e gli espressionisti rivendicano il diritto dell'interno di farsi esterno: «Il mondo non è vero, ma vuol tornare a casa per mezzo degli uomini e della verità». E, come in un effetto di ritorno, sono proprio gli esistenzialisti a cogliere la *Stimmung*, la cifra più profonda di quest'intenzione.

Del resto, il riferimento che facevamo a Heidegger aiuta a comprendere meglio il gesto filosofico che accomuna, al di là di ogni differenza cronologica e di «generi letterari», Kierkegaard e Bloch, lo spirito dell'avanguardia novecentesca e la rivolta contro l'organizzazione totale del mondo. Quando scrive *Essere e tempo* (uscito nel 1927, ma preceduto da studi che ne anticipano largamente le tematiche, come il corso di *Introduzione alla fenomenologia della religione* del 1919-20), Heidegger vuole riproporre il problema del senso dell'essere, non per un bisogno teoretico di chiarezza o simili; il

suo problema è semmai che la nozione di essere - che trova nella filosofia dell'epoca, non solo nel positivismo, però, ma in genere in ogni metafisica oggettivistica - identifica l'essere con l'oggetto, il dato, ciò che mi sta davanti (l'oggetto è in tedesco *Gegenstand*), in una forma de-finita. Ma se l'essere è questo, io che lo penso e lo problematizzo non sono: non sono de-finito, non sono un oggetto, la mia libertà sfugge a ogni definizione. Ma l'essere ridotto a oggetto è lo stesso contro cui si rivoltano Kierkegaard e Bloch; quell'esteriore che si impone, magari anche come organizzazione totale della società. (Contro la pretesa di verità dell'oggettivismo scientifico dirà poi cose decisive Georg Lukàcs in *Storia e coscienza di classe*, del 1923; anche lui profondamente radicato nell'atmosfera esistenzialistica del primo decennio del secolo e poi divenuto un vero classico del marxismo occidentale.)

Anche il richiamo al nome di Lukàcs ci avverte che cercando di avvicinare il Bloch di Spirito dell'utopia incontriamo un nodo molto denso della cultura primo-novecentesca, che invia sia alle successive avventure del marxismo, sia agli sviluppi hegel-marxisti degli esponenti della Scuola di Francoforte, nella quale, soprattutto attraverso Walter Benjamin, si risentono anche molte tracce dell'utopismo di Bloch, del quale Benjamin fu intimo amico. E che condivideva con lui il profondo radicamento nella spiritualità ebraica, da cui Benjamin trasse il suo messianismo religioso-politico e Bloch la propria filosofia utopica.

Come si vede anche da questi brevi cenni, accostarsi allo Spirito dell'utopia è come realizzare in una forma non tanto diversa quell'«incontro con il sé» che è uno dei temi del libro. Il nostro sé è quel segreto monogramma interiore che è sostanziato del nostro passato ma che contiene i germi del futuro a cui siamo come chiamati da un imperativo intimo. E sebbene Bloch non abbia simpatia per l'esplorazione psicoanalitica dell'inconscio come deposito delle più profonde esperienze che ci hanno formato, è vero anche per lui e per noi lettori che il sé che incontriamo nelle pagine, non facili ma estremamente stimolanti e creative, di questo e di quasi tutti i suoi libri, è una sorta di groviglio di tracce e motivi (musicali) - nuovamente un riferimento extrafilosofico - che conviene non pretendere di ordinare in modo troppo rigido e sistematico, lasciandosene invece condurre come nella apparente vaghezza del colloquio psicoanalitico. Le libere associazioni a cui l'analizzante è chiamato ad abbandonarsi - e pensiamo anche all'importanza della figura del flâneur nei saggi dell'amico Benjamin - non sono per Bloch solo o principalmente mezzi per accedere a un nocciolo di esperienze infantili che vanno estratte dal deposito dell'inconscio, ma vere e proprie vie attraverso le quali la coscienza anticipante ci orienta verso

l'utopia.

Bloch svilupperà la ricerca sulla coscienza anticipante soprattutto nel monumentale *Principio speranza*, scritto tra il 1938 e il 1949 (gli anni del soggiorno in America, in fuga dalla Germania nazista) pubblicato per la prima volta nel 1954 (edizione italiana in tre volumi a cura di Remo Bodei, Garzanti, Milano 1994). In quell'opera, la coscienza anticipante viene inseguita nelle sue varie espressioni, dal sogno a occhi aperti alle manifestazioni della cultura popolare, alle arti. Ancora una volta ci soccorre un richiamo a Freud: come quest'ultimo dà finalmente una dignità «scientifica» ai sogni, così fa anche Bloch che però, appunto, non bada al loro significato per la cura della psiche, ma li considera una sorta di manifestarsi «oggettivo» della tendenza del reale a un proprio compimento non più alienato.

In questa considerazione della portata non solo psicologica della coscienza anticipante Bloch è davvero hegeliano. Il riferimento può apparire scandaloso, soprattutto se lo affianchiamo alla connessione, che abbiamo appena richiamato, tra avanguardie ed esistenzialismo. Per mano dei suoi artefici, infatti, l'esistenzialismo si pensa anzitutto come eredità della rivolta contro sistema hegeliano, promossa anzitutto dallo stesso Kierkegaard. E tuttavia in questo riferimento vi è qualcosa di fondamentalmente diverso. Lo Hegel di Bloch, infatti, non è quello che considera lo spirito come qualcosa che può divenire «assoluto», come nel caso dello storia dell'essere pensata in chiave hegeliana: lo spirito di Bloch è un impulso che non si sazia mai, che prende forme diverse e forse anche tra loro «gerarchizzate», ma non in vista di un acquietamento conclusivo. Del resto, una lettura di Hegel che lo libera dal compimento metafisico-razionalistico della fine della storia è la stessa che si trova in altri grandi interpreti hegeliani del Novecento: pensiamo a Benedetto Croce e alla sua visione di una storia «a spirale» che non giunge mai a fine; e a Hans-Georg Gadamer, la cui ermeneutica di impronta heideggeriana è forse la formulazione migliore di uno hegelismo libero da ogni pretesa di assolutezza. Se dunque vi è qualcosa di hegeliano nel Bloch espressionista, si tratta di uno hegelismo che guarda alla storia - dei singoli e delle società - come a un processo nel quale è sempre riconoscibile un filo rosso che accomuna i sogni e i bisogni degli uomini con una sorta di tendenza intrinseca al reale stesso. Il principio speranza è così una specie di Fenomenologia dello spirito, molto simile, appunto, all'opera hegeliana, che ripensa il divenire storico dell'umanità come storia dello spirito stesso che, partendo dalla sua condizione di prigioniero dell'esteriorità naturale, si innalza a soggetto universale e fa del mondo la propria casa.

Bloch è insieme profondamente hegeliano e autenticamente materialista. E lo è anzitutto nel senso di una interpretazione della

storia che legge nel passato (e nel presente, e nel futuro) un significato, una dinamicità. Non si può certo ridurre a ciò l'intenzione più profonda del pensiero di Hegel, né tanto meno del marxismo e della sua riproposizione novecentesca. Ciò non toglie, però, che proprio tale riproposizione sia stata ampiamente mediata attraverso Bloch e più in generale attraverso ciò che abbiamo definito «spirito dell'avanguardia»: uno spirito - e già il termine rimanda a quella tradizione, oltre che al già citato Kandinskij - che riprendendo le concezioni della materia tipiche della tradizione aristotelica medievale (come si vede nel suo libro su Avicenna e la sinistra aristotelica, del 1952), pensa alla materia come al grembo vivo del divenire che genera da sé le forme di cui ha «fame», una fame che Bloch non esita a considerare anche nel suo senso più letterale, facendo del proprio materialismo un materialismo di impronta marxista e comunista.

Da una parte, dunque, vi è la conclamata vicinanza tra Bloch e le polemiche antisistematiche (antihegeliane) dell'esistenzialismo. Ma dall'altra, e per nulla paradossalmente, vi è una sensibilità comune nei confronti della storicità dell'esistenza che, pur con tutti i distinguo che abbiamo fatto, rimanda a uno sfondo hegelo-marxista dal quale non sembra possibile prescindere. Ancor più, si tratta di una centralità della storia che non prende affatto l'aspetto di una contemplazione «oggettiva» del passato (del presente, del futuro), ma diventa semmai il principio per rivoluzionarla: da qui il senso più profondo dell'utopismo blochiano. Se anche non (solo) per queste ragioni politiche - benché la recente crisi del sistema capitalistico in tutto il mondo industrializzato inviti a essere meno sbrigativi nella liquidazione del comunismo - non ci pare esagerato riproporre Bloch come chiave di lettura di molta della filosofia e della cultura che abbiamo ereditato dal XX secolo. Per la comprensione del testo che qui si presenta, saranno preziose le pagine della nota critica dei traduttori Francesco Coppelotti (che fu allievo di Bloch a Tubinga) e Vera Bertolino, oltre al colloquio con l'autore in appendice alla loro ottima traduzione. Quello che sembra a noi di dovere sottolineare circa la persistente attualità, (a quasi trent'anni dalla prima traduzione italiana del libro) della lezione blochiana è, da un lato, la forte critica del «realismo» e dell'oggettivismo scientifico che percorre questa e le altre opere del maestro tedesco; e d'altra parte la specificità del suo materialismo, che tanto insiste sulla esigenza di una riconciliazione con la natura intesa anche come fisicità nella quale soltanto la vita, e anche lo spirito, si manifesta e diventa reale. Materialismo è qui l'opposto di piatto realismo e di passivo oggettivismo, posizioni che oggi sembrano imporsi in una certa zona della nostra cultura, preoccupata di un ritorno all'ordine peraltro profondamente marcato dalla scomparsa di ogni orizzonte politico di trasformazione. È intorno

a questi due aspetti essenziali del messaggio di Bloch che si possono unificare filoni e orientamenti a prima vista diversi del pensiero contemporaneo. A partire dal riconoscimento delle radici comuni dell'utopismo di Bloch e della meditazione ontologica di Heidegger, due autori che non si sentirono mai in sintonia ma che oggi possono finalmente apparirci vicini nel comune rifiuto della società dell'organizzazione totale, che entrambi attinsero dallo spirito dell'avanguardia. L'essere che non si identifica mai con l'ente, di cui parla Heidegger, e che si annuncia nell'opera d'arte, ha molto in comune con l'orizzonte utopico di Bloch che si fa presente a noi nel sogno a occhi aperti e nel mondo dei prodotti spirituali dell'umanità e della sua coscienza anticipante. Davvero la canzone di Jenny dei pirati - personaggio della serva umiliata dell'Opera da tre soldi di Brecht che piace tanto a Bloch - non avrebbe niente da fare con l'attesa heideggeriana di un nuovo evento dell'essere non più marcato dalla contrapposizione rigida (e positivistico-produttivistica) di soggetto e oggetto? Sono, queste, aperture che il lettore interessato potrà ritrovare e percorrere da sé. Ma che dovrebbero legittimare, almeno così speriamo, l'individuazione di Bloch come uno dei pensatori capaci di far da discriminine nel vasto territorio del pensiero contemporaneo, e ancora nel nostro oggi: come dire che solo chi sta «dalla parte» di Bloch, dello spirito esistenzialistico e ontologico dell'avanguardia, merita oggi il nome di filosofo. Capiamo che si tratta nuovamente di un'affermazione pesante e scandalosa. Ma non sarà vero anche in questo terreno, e in senso molto diverso, ciò che dice Gesù, ovvero che «bisogna che degli scandali accadano»?

Torino, settembre 2009

Estetica e metareligione per la filosofia futura dell'Europa

di Francesco Coppellotti

Parlare oggi dello Spirito dell'utopia significa rimettere in discussione tutte le certezze che il totalitarismo dell'opinione pubblica telecratica impone risolvendo il rapporto dell'uomo con l'esistenza in una catena infinita di contatti che si pretendono illuminati, al tempo stesso, dal piacere immediato e dalla necessità dello scambio degli oggetti, degli uomini e delle parole. Questo annientamento del soggetto, e la sua dissoluzione nella rete infinita dei rapporti di mediazione e di piacere (instant pleasure, pleasure now!), si sforza di darsi dignità filosofica sostenendo che da tutto ciò che Nietzsche ha mandato in frantumi e di cui si è fatto beffe, non compare più alcun punto di riferimento: "il piacere di formare e di trasformare -un piacere originario! Noi possiamo comprendere soltanto un mondo che abbiamo fatto noi stessi". Il potere telecratico sembra sposare indissolubilmente la logica intesa come denaro dello spirito con il mondo ridotto a favola. E questa sintesi ci è data dall'universo massmediatico.

Tuttavia Bloch ci aiuta a capire che porre Nietzsche al servizio dell'universo mass-mediatico, come fa il pensiero debole in tutte le sue forme come nelle sue apparenti inversioni di chi nega il divenire per affermare l'essere, è proprio, alla lettera, "scambiare il lampo con la pozzanghera in cui si riflette".¹ Ernst Bloch raggiunge così, inverandola esteticamente proprio con il suo *primum opus* nella sua latenza e nella sua tendenza più profonde, l'espressione più geniale della letteratura tedesca contemporanea, La morte di un critico di Martin Walser, che è la riscoperta, al tempo stesso comica e sublime, del fattore soggettivo:

Nella lingua tedesca l'accento personale nasce non già da Goethe, di cui Nietzsche ha avidamente profittato, quanto invece da Suso, Eckhart e Böhme. Noi, il pubblico, non abbiamo potuto sentire con quale intensità i mistici abbiano sperimentato l'importanza del loro io, come fecero Goethe e dopo di lui Nietzsche, perché la nostra sensibilità e il nostro intelletto sono dominati dal modo di scrivere borghese. Essi, però, erano felici e infelici non con ragazze, uomini e donne, ma bensì con Dio.²

E Ernst Bloch nella prima edizione del *Geist der Utopie* (1918):

Il lavoro vitale di Nietzsche è caratterizzato pienamente dalla lotta contro l'uomo freddo, non-dionisiaco, non mistico, contro il diritto dell'esserci e la verità della verità scientifica, senza soggetto e senza

sogno. Nietzsche è così assolutamente determinato dal comando legislatore della cultura e così innervato dallo sconvolgimento dell'intellettualità, del razionalismo, privo di pathos, che comprende tutta la realtà come qualcosa di compiuto, e si volge alla Renaissance dove trova l'inversione di questa tendenza.³

L'Io che si pensa nel dialogo interiore da Eckhart in poi scopre che:

L'incontro con il Sé - ogni soggetto veramente creatore porta in sé sul piano della conoscenza una passione profonda - come ci appare quale problema fondamentale della filosofia dei valori, infine dell'Apocalisse come problema fondamentale di tutto il sistema della filosofia, non può intendere il vero né come logica dei fatti semplicemente induttiva, e nemmeno alla greca come la logica definitiva in senso estensivo della realtà più universale quindi più reale. L'anima piange in noi e tende oltre se stessa nel desiderio, pone Dio e il sogno; ciò che caccia via la tenebra della notte, come Orfeo fuga le ombre, è nato puramente dall'anima e non ha null'altro per meta se non la più intima Euridice. Vi è un'altra verità, diversa da quella di ciò che appunto esiste e proprio per questo l'artista responsabile sta più vicino al filosofo del pensatore empirico senza soggetto.⁴

O del nichilista con e senza fondamento, parodia di Nietzsche comunque insopportabile, perché la nostra condizione è costituita da un movimento inarrestabile che offre alla coscienza un mormorio quasi percepibile dell'identità che non si lascia afferrare, ma che fa sì che ogni movimento dell'Io, ogni grano di disperazione si poetizzi, proprio nella scrittura, in un grano di libertà.

Per questo l'espressionista-barocco Geist der Utopie è una fontana che zampilla nel senso del canto notturno dello Zarathustra, un'opera di fondazione filosofica a cui la filosofia non può rinunciare, perché la libera definitivamente dalla maledizione dell'ufficiale, dal rifiuto che si prolunga fin dentro al carattere formale del pensiero e si misura con quella profondità in cui vivono il mito e il simbolo, in cui prende le sue infinite forme l'ornamento e da cui scaturisce la musica che strappa al caos il sistema tonale, denaturando per così dire il suono:

questa raffica di riso infernale mi è talmente ostica che difficilmente avrei trovato la forza di parlarne a questo punto, se a sua volta non mi avesse rivelato il più profondo mistero della musica, che è un mistero di identità. La risata diabolica alla fine della prima parte ha il suo contrappunto nel meraviglioso coro dei fanciulli che, accompagnato da un'orchestra ridotta, inizia subito la seconda parte, cioè un brano di musica delle sfere cosmiche, gelida, limpida, diafana, aspramente dissonante, ma d'una dolcezza di suoni che direi ultraterrena, inaccessibile e tale da riempire il cuore di nostalgia senza speranza. Questo brano che ha commosso, conquiso ed esaltato anche

i renitenti, è per colui che ha orecchie per udire e occhi per vedere, in quanto a sostanza musicale, il medesimo riso diabolico! Adrian Leverkùhn è sempre grande nel rendere disuguali le cose uguali. [...] L'orrore di prima è [...] trasportato con l'indescrivibile coro infantile su un piano del tutto diverso; vi è cambiata la strumentazione e vi è trasformato il ritmo, ma in quella musica struggente delle sfere angeliche non vi è nemmeno una nota che non si trovi in precisa corrispondenza anche nella risata infernale.⁵

Alla radicalità della negazione dell'esistente presente nel Geist der Utopie, al suo "Tanto peggio per i fatti" corrisponde la potenza di una straordinaria concentrazione creativa, "una gnosi rivoluzionaria che confida propriamente tanto nel male quanto in ciò che risana" e quindi può attraversare tutte le possibili mediazioni trasferendo per la prima volta nella forma letteraria della filosofia la mediazione, che non è, come Hegel insegna, un termine medio fra diversi, ma la struttura intima della realtà nel succedersi dei suoi rapporti e delle sue determinazioni. La prospettiva e il tempo del pensare si trasferiscono nel come del pensato e se è vero che fra cielo e terra non vi è nulla che sia puramente immediato, è altrettanto vero che non vi è nulla di mediato che non abbia in sé un momento dell'immediatezza: "Se si dice che la contraddizione non si può pensare, essa ha tuttavia nel dolore del vivente un'esistenza reale". Il dolore del vivente, la contraddizione reale, è il segno dello stesso processo che porta alla rivelazione di quell'uomo absconditus che è in noi. Ma se il profondo è prima della sua rivelazione ciò significa che l'io, il noi, la coscienza individuale e la coscienza sociale non sono mai nel loro luogo, ma sono sempre distanti da loro stessi. Il sapere che la coscienza coglie, riflette quindi sempre a partire dalla distanza e quindi la sua struttura è costituita sostanzialmente in termini utopici. L'utopico non consiste quindi in una proiezione più o meno futura che nega il presente e ignora il passato. Al contrario l'utopico è la condizione nella quale ci troviamo: noi siamo sempre, ma non ci vediamo, perché siamo troppo vicini a noi stessi. Ciò che ci è più vicino è costituito in modo tale da essere ancora il più lontano: "Io non posso vedere ciò che è molto vicino, ciò che si erge davanti al mio occhio. Deve esserci uno stacco [...] questo è il punto di partenza, [...] Io vedo il processo, il processo storico e il processo mondano come il tentativo di portar-fuori ciò che fermenta e urge, tende ed è latente nell'X dell'immediato".⁶ Per questo lo Spirito dell'utopia è gnosi rivoluzionaria, perché nulla di tutto ciò che, realizzandosi, trascende l'oscurità dell'attimo vissuto può risultargli estraneo o indifferente, la magia bianca di Orfeo come quella nera delle Sirene:

questa è la contraddizione fondamentale, noi possiamo dire l'infelicità di ogni essere - poiché esso si lascia così com'è, come nulla,

oppure si veste, ed allora esso diventa un altro diverso da se stesso -, e non è più con l'essere nel rapporto semplice di prima, ma si implica in questo e lo sente come qualcosa di procurato e quindi di casuale. E qui potete osservare che conformemente a ciò il primo inizio viene espressamente pensato come realtà casuale. Il primo esistente, il primo *existens*, secondo la mia definizione, è dunque nello stesso tempo il primo casuale (il caso originario). Tutta questa costruzione inizia dunque con il sorgere del primo casuale - del diverso da sé - inizia con una dissonanza e deve certamente cominciare così.⁷

Lo spirito dell'utopia coincide dunque esattamente con la percezione acuta e insuperabile della dissonanza radicale che è all'origine, in quel deserto e vuoto dell '*alfa mundi* che trascende se stesso nel momento in cui riveste la sua nudità: "così vibra una perpetua dissonanza dialettica nella serie dei che cosa e dei qualcosa a cui si è giunti attraverso il rivestimento di sé dell'urto del mondo, che è al tempo stesso una maschera e un'oggettivazione".⁸ Questa dissonanza dialettica rappresenta in assoluto la tenebra che apertamente si separa nelle diverse direzioni dell'istante di volta in volta vissuto e nei suoi contenuti che trovano la loro realtà in quell'incontro con il sé (*Selbstbegegnung*), che è anche sempre un incontro con il noi (*Wirbegegnung*). A differenza di quanto avviene in Hegel (anche se "Hegel negò il futuro, nessun futuro negherà Hegel")⁹ la filosofia non è l'assoluta identità di identità e di nonidentità nella mediazione dell'Idea e dello Spirito assoluto, ma la determinazione della discrepanza fra il possibile (il non-essere) e il reale (l'essere), che ci porta a quella concezione della libertà che sta alla base di tutto il processo e che è la caratteristica essenziale della sostanza premondana, quel Soggetto cosmico che fermenta e urge nell'immediato, nell'oscurità dell'attimo vissuto. Il passaggio dal non-essere all'essere è l'esistenza storica che è caratterizzata da un trascendere, al tempo stesso teoretico e pratico, che con la conoscenza e il linguaggio è in grado di metaforizzare il cosmo e la sua discrepanza originaria, il "che" sempre in procinto di diventare un "che- cosa". Per questo Goethe dice che la prossimità crea delle difficoltà, per cui anche una realizzazione che appare sufficientemente compiuta, *rebus sic stantibus*, continua a portare con sé una melanconia dell'adempimento. Quando si guarda il prodotto non bisogna dimenticare il produttore. Vi è quindi una doppia finalità soggettiva che scaturisce dal venir meno dell'identità tra il "che" e il "che-cosa" nella volontà originaria.

La discrepanza ontologica del soggetto cosmico da cui scaturisce l'esistenza, che non ha mai ancora incontrato se stessa, trova nell'arte e nella religione la sua espressione più adeguata perché in esse emerge quella "fondamentale inconsistenza" che mette in crisi tutte le

situazioni consistenti:

e la musica è l'unica teurgia soggettiva. Essa ci conduce nella calda e profonda camera gotica dell'intimo che risplende solo in mezzo all'oscura tenebra, l'unica da cui può ancora giungere la luce che deve distruggere e disperdere il disordine, la potenza infeconda del mero esistente, il brutale e brancolante delirio di persecuzione della cecità demiurgica e lo stesso feretro dell'essere abbandonato da Dio, giacché non ai morti ma ai viventi venne predicato il Regno; e così questa nostra calda e profonda camera gotica che conosciamo appena nell'ultimo mattino sarà eguale al Regno dei cieli disvelato.¹⁰

I capitoli dedicati alla "Filosofia della musica" non sono soltanto una parte decisiva dell'opera, ma ne sono il momento costitutivo, centrale. Infatti è proprio nella musica e soltanto nella musica che appare visibile e vivibile la contraddizione utopica intrinseca all'oscurità dell'attimo vissuto, per cui la storia della musica è storia della dissonanza e al tempo stesso di una crescente soggettivizzazione. L'involucro esterno delle forme sonore, condizione indispensabile dell'espressione musicale, sono l'elemento fenomenico di quel noumenico che urge nel Sé e che lo trascende continuamente nel pathos infinito della sua interiorità, priva di immagini e di parole, ma ricca della nostra origine e della nostra meta non ancora disvelate. La musica coglie direttamente la contraddizione utopica del nostro essere, va alla sua radice e per questo il vero ascolto di essa non è né quello strutturale dell'esperto, né quello emotivo, istintuale, psicologico. Non solo, nella musica vi sono momenti, come accade nella Leonora n. 3 del Fidelio di Beethoven, in cui il segnale di tromba, al di là di ogni dissonanza, sembra donarci la trasformazione, la trasfigurazione assoluta nell'attimo apocalitticamente compiuto, di cui ci parla l'epistola agli Ebrei del Nuovo Testamento.

In questo senso lo Spirito dell'utopia è, con la Nascita della tragedia di Nietzsche, l'interrogazione più radicale sulle manifestazioni più originarie dell'uomo tenute insieme da un complesso di rappresentazioni inconscie e di stati di volontà che si muovono nell'ambito della "forma del problema incostruibile". Se l'opera si conclude con il capitolo "Il volto della volontà", un volto oltre Schopenhauer e prossimo a Nietzsche, lo fa riprendendo, come in una sinfonia, il motivo del primo capitolo "L'intenzione" dopo aver attraversato tutte le forme dell'espressione umana nelle quali l'esistenza cerca se stessa nel soggetto naturale da cui emerge, cosmicizzandosi.

Questa cosmicità dell'espressione avvicina Ernst Bloch alle Considerazioni di un impolitico di Thomas Mann, ma anche & il problema dell'irrazionalità nell'estetica e nella logica del XVIII secolo fino alla critica del giudizio di Alfred Baeumler, perché Bloch ha

pensato Goethe attraverso Kant, il Kant della Critica del giudizio:

Perciò Kant è superiore a Hegel, come la psiche al peuma e a Pan. Perciò l'etica sta sopra l'enciclopedia del mondo e il nominalismo morale della fine sovrasta il realismo ancora parzialmente cosmologico dell'idea universale hegeliana. La meta sarebbe raggiunta se riuscisse l'unificazione di ciò che finora mai coincise: del parlare in lingue con la profezia, dell'anima con il tutto cosmico; onde l'anima eclissi il vasto mondo con il suo splendore, ma non rimanga debole come un mero idealismo soggettivo o umano. Occorre anche che al termine dei linguaggi ed avvenuto l'incontro con il sé e con il noi, incominciamo il cammino nel mondo, nell'enciclopedia del mondo per il quale soltanto avviene l'incontro con il Sé; non per perderci nel mondo, ma per annientare la vastità fittizia e oscura: per farne il mondo dell'anima, con l'omnia ubique del problema del Noi che ne siamo l'inizio e l'esito.¹¹

L'incontro con il Sé che si dispiega, si narra e si rispecchia riconoscendosi nelle opere d'arte pone la domanda su quali siano le strade mediante le quali l'interiore può diventare esteriore e l'esteriore può diventare come l'interiore, al di là di ogni materialismo meccanicistico-deterministico e al di là di ogni idealismo soggettivo e oggettivo, "non potendosi mai spacciare l'esteriore per l'interiore, neppure in the long run". In questa metaforizzazione dell'interiore nell'esteriore e viceversa, in questo intreccio infinito di relazioni-del-come avviene e possa avvenire il passaggio dal soggetto all'esistenza, dal "che" al "che-cosa" si trasfigura con surrealistico Montage lo spazio vuoto dell'esistenza che ignora il soggetto e di una natura che ignora l'ornamento e la sua non-contemporaneità. L'incontro con il Sé nella creazione dell'ornamento implica che l'uomo estetico sia un dato ultimo, un fatto irriducibile davanti a cui il pensiero deve capitolare, l'irruzione dell'irrazionalismo nella coscienza dell'anima occidentale. Il gusto annuncia il soggetto nella sua inafferrabile assenza di responsabilità, nella sua profonda libertà interiore. L'uomo sta solo davanti a se stesso e nell'istante decisivo nel quale si appella al suo sentimento diventa cosciente della sua unicità. In tutti gli altri casi egli agisce secondo norme o si consegna a una realtà oggettiva. Di fronte all'ornamento la realtà oggettiva diventa soltanto occasione per diventare coscienti di sé, come questo individuo. Davanti all'individuo il concetto fallisce, perché esso giunge soltanto fino al penultimo e non fino all'infima species. L'individuo è senza parole, senza concetto, alogico; individuum est ineffabile, ma "l'anima non ha bisogno di farsi prescrivere nulla di estraneo, la sua indigenza è abbastanza forte per spingerla a rivestirsi di involucri e di segni con cui sostenersi"¹² e ogni istante vissuto sarebbe pertanto, se avesse occhi, testimone dell'inizio del mondo che in esso sempre avviene. Ogni istante, in quanto è un

non, come un non-ancora, è nell'anno zero dell'inizio del mondo. Non si parla sulla natura, ma a partire dalla natura, nel senso del neotestamentario *exerchesthai*, Come lo ha cantato Hölderlin: "lungo è il tempo, ma si fa evento il vero". Lo spirito dell'utopia implica il genio nel senso del paragrafo 46 della Critica del giudizio di Kant: "il genio è la disposizione innata dell'animo (*ingenium*) per mezzo della quale la natura dà la regola dell'arte."¹³ Come aveva intuito Wolff l'*ingenium* è la facilità nel percepire le analogie fra le cose diverse, mentre l'*acumen* è la capacità di stabilire in esse le differenze. Ernst Bloch nel suo stile espressionista-barocco costruisce un'immagine del mondo che, contro il razionalismo, mira a stabilire l'unità del Tutto attraverso le analogie, cioè le relazioni sconosciute tra le cose, gli eventi e le espressioni. Un pensiero che rivela le analogie tra le cose nelle loro tendenze e nelle loro latenze mantiene, leibnizianamente, un segreto legame con l'unità del Tutto. L'immagine del mondo di Goethe corrisponde all'*ingenium*. Kant con il suo *acumen* straordinario ha pensato Goethe quando con la Critica del giudizio ha introdotto il concetto del genio nella costruzione della filosofia trascendentale. Lo Spirito dell'utopia è in concreto il tentativo di pensare l'arte nel senso in cui Kant con il concetto di genio è riuscito a pensare Goethe. L'estetica dell'ornamento in senso metafisico implica al tempo stesso la considerazione dell'arte come incontro con il Sé (*Selbstbegegnung*), per cui l'opera d'arte realizza in concreto l'atto della libertà produttiva e creativa che anticipa (*Vorschein*) quella metaforizzazione della realtà che prelude alla trasformazione della condizione umana e che raggiunge quella "patria (*Heimat*) che a tutti brilla nell'infanzia e in cui nessun ancora fu".

La prospettiva estetica si connette qui nel modo più appassionato e dialettico al tempo stesso con la critica della religione e con il giudizio storico-politico. Potremmo senz'altro dire che nessun autore del XX secolo è oggi, dal punto di vista religioso, storicopolitico, ma anche storiografico più ricco di suggestioni, sia in relazione all'Europa sia in relazione alla Germania di Ernst Bloch. La critica della religione quale presupposto della critica dell'economia politica e quindi della sudditanza della politica all'economia ha portato Ernst Bloch a una lettura della Bibbia nella quale l'Antico e il Nuovo Testamento vengono unificati in una deteocratizzazione (*Enttheokratisierung*) che non è una demitologizzazione teologico-ontologica (*Entmythologisierung*) in senso bultmanniano-heideggeriano e che costituisce quel filo rosso che attraversa in termini dialettico-messianici tutta la Bibbia per raggiungere l'*Aufklärung* ma non nel senso volterriano della critica al fanatismo, bensì nel senso gnostico-rivoluzionario che implica il marxismo e la sua critica dal punto di vista della riscoperta del diritto naturale assoluto, "il camminare

eretti" (der aufrechte Gang), che ci libera dal doppio mito della lotta di classe e di un materialismo storico privo di natura naturans supernaturans e quindi di cosmicità esteticoapocalittica. Il trascendere senza trascendenza blochiano è l'unica maniera per liquidare l'insuperabile querelle tra i difensori delle radici giudaico-cristiane nel senso teologico-sionista e i sostenitori di un illuminismo che legge nella Bibbia soltanto l'annientamento del soggetto e non la sua più radicale teurgica-eretica affermazione. Soltanto la deteocratizzazione nel senso blochiano permette di stabilire un rapporto dialettico positivo laddove tutte le antitesi teologico-illuministiche ci riportano a prima della kantiana: Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo? (Beantwortung der Frage: was ist Aufklärung?). Il motto blochiano "Soltanto un ateo può essere un buon cristiano, soltanto un cristiano può essere un buon ateo"¹⁴ è il solo capace di superare il terribile fossato les-singhiano tra le verità di ragione e le verità di fatto, perché le dialettizza concretamente nel soggetto naturale e nella sua trasfigurazione apocalittica, che sposa Marcione con il diritto naturale assoluto al di là di tutti gli steccati laici ed ecclesiastici. Ma va anche al di là di chi vuole oggi giustamente contrapporre, magari snaturandone l'originalità filosofica, un Ernst Bloch profeta e marxista,¹⁵ a chi vorrebbe ridurlo ad appendice della progressiva costellazione postnazionale dell'"etica del discorso" di Jürgen Habermas.

Ma la posizione di Ernst Bloch è straordinariamente suggestiva anche dal punto di vista del superamento del passato (Vergangenheitsbewältigung) che è il problema chiave della coscienza tedesca contemporanea e quindi, di riflesso, della coscienza europea. Come Martin Walser ha giustamente sottolineato nel suo famoso discorso del 1998,¹⁶ non si può continuare ad usare l'Olocausto come "clava morale" contro il popolo tedesco, stabilendo un'incompatibilità assoluta alla Ignatz Bubis tra il riconoscimento di Auschwitz e l'affermazione dell'identità nazionale tedesca. Ma per uscire da questa tenaglia mortale è appunto necessario comprendere storicamente il "nesso causale" (Ernst Nolte) tra bolscevismo e nazionalsocialismo. Il nazionalsocialismo con la sua tesi del "bolscevismo da Mosè a Lenin"¹⁷ (Dietrich Eckart) si connette dialetticamente con il blochiano (Ubi Lenin, ibi Jerusalem) che pretende di salvare la vera Germania (quella di Hegel-Marx) dalla falsa, quella di Adolf Hitler, ma riconosce al tempo stesso l'esistenza del giudaismo bolscevico come oggi ci spiega con estrema chiarezza anche Aleksandr Solgenicyn nei suoi Duecento anni insieme.¹⁸ Ma Ernst Bloch è stato capace al tempo stesso di fare la critica più radicale del Diamat e quindi degli esiti della Rivoluzione d'Ottobre,¹⁹ che pure aveva difeso fino a sostenere Stalin contro Hitler senza però mai consegnarsi al mito angloamericano-sionista,

sostenendo che il marxismo si era trasformato al punto di diventare assolutamente irricognoscibile, fino ad essere annientamento dell'illuminismo messianico. Il superamento storico del nesso causale (Gulag-Auschwitz) metaforicamente e messianicamente riconosciuto (Ubi Lenin, ibi Jerusalem), svelato e negato ai suoi occhi non dalla caduta ma già dalla costruzione del muro di Berlino (1961), la catastrofe delle due false Germanie, quella "universalistica" del Diamat sovietico e quella "nazionalista" hitleriana che ha raccolto in maniera deformata gli archetipi e i miti che il comunismo sovietico non ha saputo ereditare, ripropone oggi nel cuore dell'Europa attraverso l'assimilazione in positivo dell'Historikerstreit, il genio apriorico della nazione tedesca:

È un fatto, per colui che è nato in Germania e porta in sé la sua vecchia cultura scomparsa, che in nessun altro popolo e paese, nemmeno in Russia, gli sia dato di incontrare l'eredità di questo troppo, originale, traboccante, largo nella sua luminosa estensione, del lampo speculativo che abbraccia l'aurora e il tramonto, al cui confronto ogni fuoco romanico non è nemmeno un fuoco fatuo.²⁰

Se il popolo tedesco sta perdendo la sua anima a contatto con il mito angloamericano-sionista che lo costringe, come Martin Walser ha indicato,²¹ al nazionalismo negativo stile Goldhagen,²² la ritroverà perché: in alcuni pochi giovani creativi comincerà a destarsi una forza talmente originaria e creatrice di miti oggettivi come mai è stata vista. Non intorno a noi, ma davanti a noi nel tempo è nascosto un grande tesoro e noi ne abbiamo la chiave. Di là, a Parigi, si è cominciato ad esprimersi, ma qui lo si fa in maniera più profonda; i francesi sanno disegnare il gesto, proiettarsi

nell'élan, ma l'espressione, l'espressione grande, fiorente, canora, imperiosa, la passione profonda del che-cosa, del contenuto, della meta, appartiene al cuore dell'essenza tedesca e solo ora conquista con l'entusiasmo aperto e gotico la sua maturità.²³

Ancora una volta come nel 1918 Ernst Bloch, che stringe alleanza con Marcione e non fa pace con Jahvé e con l'ambivalente trionfo del sionismo nella seconda guerra mondiale, ripropone la sua gnosi rivoluzionaria al di là del doppio nichilismo teologico e illuminista: "Geschlagen ziehen wir nach Haus, unsere Enkel fechten's besser aus"²⁴ come cantavano i contadini sconfitti e annientati dopo la battaglia di Frankenhausen 1525. Il futuro del passato si compie nel suo presente, che è l'incontro con il Sé del camminare eretti.

Torino, novembre 2003

Note

1. Martin Walser, *Tod eines Kritikers* (Morte di un critico), Frankfurt a.M., List, 2002, p. 215.
2. Ivi, p. 9.
3. Ernst Bloch, *Geist der Utopie* (Spirito dell'utopia), Munchen und Leipzig 1918, p. 269.
4. Ivi, p. 227.
5. Thomas Mann, *Doctor Faustus*, Milano, Mondadori, 1996, p. 432.
6. Ernst Bloch, *Hoffnung mit Trauerflor*, (Speranza con lutto), Gespräch mit J. Rühl, 1964, in R. Traub, H. Wieser, *Gesprache mit Ernst Bloch*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1980, p. 16.
7. F.W.J. Schelling, *Grundlegung der positiven Philosophie*, Munchener Vorlesungen, ed. Fuhrmans, 1832-1833, (tr. it. Fondazione della filosofia positiva, Torino, Bottega d'Erasmus, 1972, p. 187).
8. Ernst Bloch, *Ateismo nel cristianesimo*, Milano, Feltrinelli, 1971, a cura di Francesco Coppelotti, p. 279.
9. Ernst Bloch, *Soggetto-Oggetto*. Commento a Hegel, Bologna, Il Mulino, 1975, p. 5.
10. Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*, infra p. 213.
11. Infra p. 241.
12. Infra p. 46.
13. Immanuel Kant, *Critica del giudizio*, Bari-Roma, Laterza, 1974, p. 166.
14. Ernst Bloch, *Ateismo del cristianesimo*, cit., p. 32.
15. Cfr. Arno Munster, *L'utopie concrète d'Ernst Bloch*, Paris, Kime, 2001. L'editore Suhrkamp ha rifiutato, a detta dell'autore per motivi ideologici, la traduzione in tedesco di questo libro. Cfr. Joachim Gilntner, "Suhrkamp als Zensor? Arno Münters Ernst-Bloch-Biografie erscheint nicht", in *Neue Zürcher Zeitung* 23.7.2003, p. 37. Munster sostiene la tesi di Ernst Bloch genio, profeta e teorico marxista-rivoluzionario affine politicamente a Rosa Luxemburg. Cfr. "Ernst Bloch und Rosa Luxemburg, Kritische Erörterungen zu einer politischen Wahlverwandtschaft", in *Bloch-Almanach*, 21/2002, pp. 71-95.
16. Martin Walser, *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1998, (tr. it. di Francesco Coppelotti, *La banalità del bene, come nasce una predica critica*,

Padova, Edizioni di Ar, 1999).

17. Si tratta dell'opera di Dietrich Eckart, *Der Bolschewismus von Moses bis Lenin*, München 1924. Su tutte le implicazioni della questione cfr. Ernst Nolte, "Eine friihe Quelle zu Hitler Antisemitismus" ("Una prima fonte sull'antisemitismo di Hitler"), in *Historische Zeitschrift*, 12, 1995, pp. 584-606. È innegabile l'effetto dirompente di questa identificazione giudaismo-bolscevismo sia nel senso apocalittico blochiano che in quello antisemita eckartiano.

18. Cfr. Aleksandr Solzenicyn, "Zweihundert Jahre zusammen." *Die Juden in der Sowjetunion* ("Duecento anni insieme." Gli ebrei nell'Unione Sovietica), München, Herbig, 2003, pp. 608; questi saggi sono stati tradotti in francese e in tedesco ma non ancora in italiano. Sulla questione cfr. Ernst Nolte, "Jiidische Selbstkritik - eine antisemitische Forderung?" ("Autocritica ebraica -una richiesta antisemita?"), in *Junge Freiheit*, 14.11.2003, n. 47, p. 17.

19. Ernst Bloch: "Non vengono alla luce difficoltà per le quali non disponevamo della minima prognosi? Non è forse vero che il marxismo si è trasformato e ha potuto trasformarsi nello stalinismo fino a diventare irriconoscibile? E non si è anche trasformato a tratti fino a rendersi conoscibile?". Cfr. "Per l'inaugurazione della scuola estiva di Koròula", in *Marx e la rivoluzione*, tr. e cura di Francesco Coppelotti, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 12.

20. Ernst Bloch, *Geist der Utopie* (1918), nuova edizione, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1971, p. 303.

21. Martin Walser, *La banalità del bene, come nasce una predica critica*, cit.

22. Daniel Jonah Goldhagen, *Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust*, Berlin, Siedler, 1996 (tr. it. *I volonterosi carnefici di Hitler*, Milano, Mondadori, 1996).

23. Ernst Bloch, *Geist der Utopie* (1918), p. 304.

24. Cfr. Rainer Traub, Harald Wieser, *Gespräche mit Ernst Bloch*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1975, p. 210: "Torniamo 3/ CcLSct sconfitti, i nostri nipoti combatteranno meglio di noi".

Avvertenza

(1936)

Questo libro, scritto nel 1915-16, fu pubblicato prima nel 1918 e poi, con parziali modifiche, nel 1923. La ristampa è stata condotta sull'ultima edizione e costituisce il terzo volume delle Opere complete. Alcuni passi sono stati eliminati per dare maggior chiarezza alla linea dell'opera. Parecchie rielaborazioni del testo (non del contenuto) sono state operate alla fine degli anni Venti, già in vista di una nuova edizione. Per il resto anche quest'opera giovanile non ha subito reali modifiche: è il tentativo di una prima opera fondamentale, espressiva, barocca, religiosa, con un oggetto centrale. Tessendo musica nel pozzo dell'anima, come dice Hegel, ma con una "carica di dinamite" nel rapporto soggetto-oggetto. E costruita sul principio: "Il mondo non è vero, ma vuol tornare a casa per mezzo degli uomini e della verità". Un libro "Sturm und Drang", sviscerato e realizzato di notte contro la guerra, ma anche teso a comporre per nos ipsi un'opera prima del filosofare utopico che ha avuto inizio; ma ha anche un ruolo di anticipazione. Il suo romanticismo rivoluzionario trova (come nella monografia su Thomas Munzer) una misura e una determinazione nel Das Prinzip Hoffnung e nei libri successivi. Solo così si precisa lo specifico dello Spirito dell'utopia, che confidava tanto nel male quanto in ciò che risana: gnosi rivoluzionaria.

Spirito dell'utopia

*A ricordo perenne
di Else Bloch von Stritz 2.1.1921*

Avvertenza.

Tutte le note al testo sono dei traduttori.

Intenzione¹

(1918-1923)

Io sono, Noi siamo.

È abbastanza. Ora dobbiamo cominciare. La vita è nelle nostre mani. Di per sé è già da lungo tempo diventata vuota. Barcolla insensatamente, ma noi stiamo fermi e vogliamo diventare il suo pugno e le sue mete.

Sarà presto dimenticato quanto è accaduto ora. Nell'aria rimane solo un vuoto, atroce ricordo. Chi fu protetto? I pigri, i miserabili, gli strozzini. Ciò che era giovane dovette cadere, mandato alla morte per scopi così estranei e ostinati allo spirito; ma gli indegni siedono illesi nel tepore del loro salotto. Di costoro non è morto nessuno; sono morti invece uomini che hanno agitato altre bandiere, tanti dei migliori, tanti sogni, tante speranze spirituali. I pittori hanno sostenuto gli intermediari e tenuto in caldo il retroterra agli istigatori. Mai scopo di guerra fu più buio di quello della Germania guglielmina; una soffocante coercizione, proclamata dai mediocri, dai mediocri sopportata; il trionfo dell'imbecillità, protetto dal gendarme ed acclamato da intellettuali incapaci persino di fare della retorica.²

Questo stato di cose dura ancora oggi, come se non si fosse bruciato a sufficienza. La guerra finì, cominciò la rivoluzione e con essa le porte si aprirono. Quasi subito però si sono richiuse. Si infiltrò l'affarista, riprese i suoi traffici e tutte le anticaglie rifluirono su di lui. Il contadino usuraio e il potente grande borghese hanno temporaneamente interrotto le ostilità, e il piccolo borghese angosciato ci vive sopra come sempre. Gli stessi giovani non proletari sono triviali e stupidi come mai prima d'ora, le università sono diventate autentici sepolcri dello spirito da cui esala un lezzo di putrefazione e di immoto ottenebramento. Così i seguaci di questa apparente restaurazione ripetono tutti insieme le parole che la reazione aveva recitato loro cent'anni prima: frasi altisonanti sulla terra natia, tradizionalismo della cultura patriottica e di un romanticismo privo di istinto, che dimenticava la guerra dei contadini e vedeva soltanto castelli feudali ergersi nella notte incantata al chiar di luna. Il solito letterato ricomincia a frenare e gli ex sacerdoti

dell'espressione - bruciando ciò che ancora poco prima avevano adorato - si fan premura di sostenere gli ignoranti sedentari, di ricomporre falsi dalle rovine di un passato pieno di gusto, di sbarrare la strada al sentimento del futuro, della città, del collettivo, che produce forme vitali, di trasporre l'inganno affarista della reazione in una migliore ideologia, di rendere assoluta la loro miserabile igiene e il loro romanticismo doppiamente stereotipo. Frattanto l'Occidente con i suoi milioni di proletari non ha ancora pronunciato la sua parola, mentre la repubblica marxista russa rimane indomita; non meno indomito, non meno irrisolto nella sua esigenza assoluta è l'ardore degli eterni problemi del nostro desiderio e della nostra coscienza religiosa. Per giunta abbiamo imparato almeno una cosa dallo sguardo nel reale che giunse cent'anni fa; dal calcolo socialista Marx ha radicalmente eliminato il fanatismo falso, astratto e irrelato, il puro e semplice giacobinismo. E certo non dimenticheremo mai lo spirito di Kant e di Baader sopra ogni Realpolitik. Invece il romanticismo della nuova reazione non ha ereditato nulla di giusto, non è né effettivo né festoso, né possiede spirito universale, ma è cupo, ammuffito, privo di spirito e non cristiano, e dal pathos del suo "legame con la terra" (Bodenständigkeit) sa evocare solo il tramonto dell'Occidente,³ in una finitudine affatto creaturale (kreatürlicher Beschränktheit), in un'irreligiosa agonia (irreligiöser Erloschenheit): gemme e fiori del passato di fronte all'appassire della civiltà di oggi, dove le uniche mete sono la marina e il pessimismo dell'archivio storico, ma per l'Europa l'imminente morte eterna.

A tal punto abbiamo dovuto e potuto ridurci. Chi mi dà da mangiare tengo da quello. Eppure era ben sorprendente questa danza intorno al vitello e alla sua pelle vuota. Non abbiamo alcun pensiero socialista. Ma siamo diventati più poveri dei caldi animali; gli uni hanno per dio il ventre, gli altri lo Stato, tutto il resto è ridotto a scherzo e passatempo. Abbiamo desiderio e breve sapere, ma difettiamo di azione e - cosa che spiega la sua mancanza - ci manca completamente l'ampiezza, il colpo d'occhio e il fine, non abbiamo varcato presaghi alcuna soglia intima, siamo privi del nocciolo e di un'unificatrice coscienza dell'universale. Ma proprio in questo libro si fissa un inizio, si riprende la non perduta eredità; di nuovo rifulge la realtà più intima, l'oltre confine (das Drüben) che non è un vile "come se",⁴ una sovrastruttura priva di essenza, bensì qualcosa che si innalza sopra tutte le maschere e le culture trascorse, l'Uno, il sempre cercato, l'unico presentimento, l'unica coscienza, l'unica salvezza; nasce dal nostro cuore che, nonostante tutto, non è ancora spezzato, dalla parte più profonda e più reale del nostro sogno a occhi aperti: è l'ultima cosa che ci restava, ma anche l'unica degna di restarci. In questo libro veniamo introdotti alla nostra figura e al nostro fecondo

raccoglimento; a qualcosa che echeggia ed è annunciato già in una semplice brocca, interpretato come latente tema a priori di ogni arte "figurativa" e motivo centrale di ogni magia della musica, presagito nell'ultimo possibile incontro con il Sé, nella compresa tenebra dell'attimo vissuto che sgorga e diventa percepibile nel problema assoluto e incostruibile, nel problema-Noi in se stesso. Tanto in profondo conduce solo il cammino interno, denominato anche incontro con il Sé, la preparazione della parola intima, mancando la quale qualsiasi sguardo verso l'esterno resta vano e nessun magnetete, nessuna forza può attirare all'esterno la parola intima e aiutarla a erompere dall'errore del mondo. Lungo questa verticale interna devono infine diffondersi l'ampiezza, il mondo dell'anima, l'esterna, cosmica funzione dell'utopia, fronteggiando la miseria, la morte e il regno a involucro della natura fisica. Solo in noi brilla ancora questa luce e incomincia il fantastico impulso verso di essa, verso l'interpretazione del sogno a occhi aperti, verso l'impiego del concetto utopico come principio (utopisch prinzipiellen Begriffs). È per trovare questo, per trovare il giusto per amore del quale conviene vivere, organizzarsi e avere tempo, che noi procediamo, ci apriamo i varchi metafisicamente costitutivi, invochiamo ciò che non è, costruiamo nell'azzurro, ci costruiamo nell'azzurro e cerchiamo il vero e il reale là dove scompare il semplice dato (das bloss Tatsùchliche) - incipit vita nova.

Note

1. A proposito della composizione dello Spirito dell'utopia Bloch in un'intervista ha detto: "Ne esistono tre edizioni: la prima è quella del 1918, scritta fra il 1915 e il 1918 a Grunwald im Isartal, insieme a mia moglie Else, cui anche il libro è dedicato. E nell'ultima edizione apparsa nell'opera omnia, ma anche già nella seconda, è contenuta integralmente la dedica, che così suona: A ricordo perenne di Else Bloch von Stritzky, scomparsa il 2.1.1921' [...] La morte di mia moglie mi impediva di scrivere nuovi libri. Non poteva però essere la sua volontà! Volevo scrivere solo qualcosa che lei già conoscesse, null'altro che ciò. Così la mia intera produttività si riversò nella nuova versione dello Spirito dell'utopia. Nel 1923 il libro comparve in una nuova edizione in cui, dal punto di vista dei contenuti, nulla era cambiato, proprio nulla, benché vi avessi aggiunto del nuovo e rielaborato stilisticamente il testo" (Marxismo e utopia, p. 66). Questa seconda edizione pubblicata da Paul Cassirer a Berlino nel 1923 si apriva con questa nota: "11 libro viene presentato qui per la seconda volta. Cominciato nell'aprile del 1915, concluso nel maggio 1917, apparve nell'estate del 1918. L'edizione di allora deve essere considerata tuttavia esclusivamente come una fissazione provvisoria e come un progetto stampato. Solo con questa nuova edizione il Geist der Utopie appare nella sua forma definitiva e sistematica". Nel capitolo sulla "Forma del problema incostruibile" vi è un paragrafo dal titolo: "Conclusione: alcune intenzioni etico-simboliche colte concretamente" che segna uno dei mutamenti più significativi della prima edizione nei confronti della seconda. La parte che nella prima edizione era stata dedicata a un'analisi dell'atmosfera filosofica del tempo diviene un'analisi politica del pensiero del tempo dal titolo: "La guida etico-spirituale: il doppio aspetto del volto umano". Anche il soggetto più profondo è una realtà simbolica, l'identità ancora velata dell'intimo umano per cui l'uomo creativo come l'uomo etico vivono in un terzo che sta al di là dell'Io e del Tu, nel regno che è il tema universale della storia. Tutto il lavoro etico e spirituale tende a costruire questo regno empiricamente, a prepararlo pensandolo nel sogno e può farlo perché liberandosi dalla vita e dal pensiero creaturali non vuole che questo mondo continui a sussistere nella sua tenebra, nella sua malvagità, nella sua non-verità. A quest'analisi segue un'interpretazione del Don Chisciotte e un confronto con la concezione del tragico nell'anima e le forme di Lukàcs. Il testo sul Don Chisciotte riprende un'analisi che

nella prima edizione del 1918 era collocata subito dopo la "Produzione dell'ornamento" e portava il titolo "Der komische Held". Si stabilisce così un confronto tra "il comico attore del falso divenire del Sé, del sogno a occhi aperti riflessivo, della semplice utopia romantica e trascendentalmente priva di mediazioni" (Geist der Utopie, 1923, p. 272) da una parte e l'eroe tragico dall'altra nel quale "l'anarchia del chiaroscuro" ha la sua fine compendosi in una "metafisica della tragedia" che è la manifestazione perfetta dell'essenza. Il cammino immanente della perfezione neoclassica lukacsiana si divide da quello di Ernst Bloch che anche nelle arti figurative e nella musica trascende simbolicamente ma sta prima del salto (vor dem Sprung) (ivi, p. 282). A questi due capitoli segue "La coscienza dell'incondizionato e la coscienza dell'invisibile" che è una folgorante analisi del destino giudaico "nella prospettiva di un'alleanza rivoluzionaria con la Germania e la Russia, questo terzo recipiente dell'attesa, della generazione di Dio e del messianismo" che significhi una realtà ultima, gotica e barocca che unendo le culture della Sehnsucht prepari il tempo assoluto che è "apertura della nostra vissuta attualità in se stessa, al di là di tutte le opere, di ogni concretezza mediatrice e separata, degli idoli e degli dei, puro compimento dell'intenzione simbolica moralmente ontica" (ivi, p. 299). L'edizione che sta alla base della nostra traduzione è quella Suhrkamp del 1964, la terza edizione del Geist der Utopie quindi, che riproduce con alcune modifiche non sostanziali l'edizione berlinese del 1923. Notevoli sono invece le differenze che caratterizzano la seconda e terza edizione (1923,1964) rispetto alla prima (1918).

2. In alcuni scritti che abbracciano il periodo 1910-1923 raccolti in *Durch die Wüste* Bloch delinea la sua posizione sia dal punto di vista politico sia da quello filosofico e culturale. La prima edizione di *Durch die Wüste* è del 1923 (Berlino, Paul Cassirer), la seconda è del 1964 (Frankfurt a.M., Suhrkamp). Il deserto del primo Novecento è un tempo di peste in cui non si intravede alcun Vormdrz. Il vuoto domina: "Nulla vuol ancor trasformarsi" ("Die Leere", in *Durch die Wüste*, 1964, p. 9) e "Tutti tendono verso l'alto [...] Il contadino e l'operaio tendono a divenire piccolo-borghesi con il bel salotto. Quello che vi è di più miserabile diventa il modello rovinoso per quella realtà che è la più ricca di forza. Il piccolo-borghese a sua volta si sforza con tutto lo zelo ipocrita di cui è capace di entrare nel salotto dei circoli raffinati allargando così non lo stile, ma la copia kitsch del princisbecco che domina nella grande borghesia. Da parte loro i grandi borghesi fanfaroni e i nuovi ricchi copiano di nuovo il tipo di vita della casta aristocratica tedesca a cui ci si rivolge sempre con superbia" ("Der blühende Spiesser", in *Politische Messungen, Pestzeit, Vormdrz*, pp. 14-15. Il capitolo "Der blühende Spiesser" -cioè il florido

piccolo-borghese - raccoglie cinque scritti del 1911-1913). L'oscuro sentiero di Canaan passa attraverso il deserto e pur rigettando sempre di nuovo nella solitudine vuol uscire dal deserto anche se "le donne desiderano vedere il sangue e le ferite per bendarli, pure come angeli. Innumerevoli soldati in pantofole, rozzi borghesucci ed idioti, che si sono corrotti il cervello nei discorsi di festa sono stupiti di essere un 'tale' popolo e non si stancano di celebrare l'epoca che fece finalmente dei socialisti un branco di pecoroni e del lampo dello spirito una canzonetta in voga. La guerra cuoce tutto nel suo forno: pane, volti, giornali e pensieri. Quasi tutto il popolo, male abituato e mal guidato, è fatto soltanto di avidità, di ossessi del potere e di chi vuol diventarlo" (Durch die Wüste, cit., p. 10). "Le radici risalgono molto indietro, molto prima del 1870, ma allora cominciò chiaramente quello che oggi fiorisce" ("Schuldfrage und mögliche Regeneration", in Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz, p. 29. Lo scritto "Schuldfrage und mögliche Regeneration" è del 1917).

3. Ernst Bloch allude al testo principale di Oswald Spengler Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale (tr. it. di Julius Evola, rev. a c. di Furio Jesi, Parma, Guanda, 1991). Il primo volume di Der Untergang des Abendlandes (München, Beck, 1918) si apriva con una prefazione in cui si può leggere: "In più vorrei esprimere la speranza che questo libro non abbia da apparire del tutto indegno a fianco delle gesta militari della Germania" (B tramonto dell'Occidente, cit., p. 8). I frequenti riferimenti al pensiero di Spengler presenti nell'opera di Bloch (cfr. per esempio E principio speranza, pp. 842, 900, 1094, 1339, 1570; "Sul progresso", pp. 39-40) possono essere sintetizzati dal capitolo "Appendice: gli animali da preda di Spengler e i giardini culturali del relativismo" di Eredità del nostro tempo (pp. 266-270): "L'uomo d'azione" di Spengler, il suo grande modello, rimane infatti il furfante dell'industria pesante, l'imperialista. Spengler guarda a Cecil Rhodes con la nostalgia del direttore di collegio, vede in lui il primo rappresentante dell'ultimo stile occidentale. Comincia però qui anche l'ultimo pathos del tempo attuale secondo Spengler, annunciato nel 1932 (l'anno buono) nel suo scritto L'uomo e la tecnica. L'ultimo pathos non ha più per oggetto il vecchio uomo d'affari, ma quello sanguinario: l'uomo appare come animale da preda, [...] come in Klages, ma con molta più barbarie, un 'uomo primitivo' cammina nella notte. [...] In Spengler il soggetto della fine germanica non è neppure la bestia bionda, bensì la bestia malata, non è l'uomo originario sognante dei romantici, ma l'assassino decadente, non Cesare, ma Nerone. [...] Il grande capitale con il suo Spengler non vuole alcuna 'apoteosi del sentimento del gregge', si vuole bestia che domina solitaria, anzi si vuole unica vita sulla Terra, con la massa dei lavoratori condannati alla morte nelle macchine. [...]

Ogni sforzo, ogni lotta è riposo eterno nel Signore Dio': con questa frase di Goethe il tempo della cultura, nonché ogni simbolo culturale, viene isolato in se stesso; al tempo stesso si consacrano falsamente i simboli disaggregati che fluttuano nello spazio intatto ed eternamente inconoscibile. È così che vengono messi fuori gioco il tempo creatore e, a maggior ragione, il futuro ignoto. [...] La 'morfologia' di Spengler è una somma di figure storiche variabili, ma chiuse, figure sospese come costellazioni e prive di rapporti tra loro nell'universo eternamente trascendente".

4. L'allusione è diretta al libro di Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als-Ob* (1911), per il quale tutte le verità teoretiche, pratiche e religiose sono semplici finzioni al servizio della volontà per il raggiungimento dello scopo vitale e quindi per la conservazione biologica del Sé. La *Selbstbegegnung* utopica, invece, introduce contro la viltà positivista di ogni come-se a un nocciolo e a una coscienza unificatrice dell'universale muovendo dalla tenebra dell'attimo vissuto e dalla forma del problema incostruibile. Il pensiero deve liberarsi dalla presunzione di poter dare a se stesso il proprio nome se vuol cogliere tutta la forza implicita nel non della fame e del presentimento. La filosofia del come-se distrugge ogni possibile articolazione del senso della storia e quindi della soggettività ignorando la stessa scissione soggetto-oggetto o quella tra essere e dovere che emerge con tanta forza nel romanzo, come Lukàcs ha mostrato nella sua *Teoria del romanzo*. Ma la verità filosofica come quella artistica esistono al di là dell'empirico esistente e la loro meta è l'adequazione della *Sehnsucht* in sé, che "nonostante ogni insicurezza sui suoi contenuti è comunque ciò che vi è di più certo e quindi l'unica qualità buona dell'uomo" (Ernst Bloch, *Sehnsucht als das gewisseste Sein*, 1903 ora riportato in *Tendenz - Latenz - Utopie*, p. 55). Dalla filosofia del come-se attraverso la sua assolutizzazione dell'empirico discende che "la conoscenza" diventa "una semplice ipotesi fittizia" tale che "nel reale non le corrisponde nulla, anzi, non è nemmeno certo che non le corrisponda nulla. [...] Il semplice 'come-se' è raccomandabile già per il fatto che permette di demolire tutti i principi borghesi. Esso trasforma molto utilmente i concetti scientifici e le condizioni ideali in azioni di borsa che fluttuano a seconda della situazione. Questo atteggiamento convenzionalistico demolisce la verità di per sé [...]. Prende tutti i treni disponibili del concetto per non finire la corsa con nessuno" (Ernst Bloch, "Gli scettici", in *Eredità del nostro tempo*, p. 234).

L'incontro con il Sè

Una vecchia brocca

Troppo vicino

Io sono in me.

Che io cammini e parli non mi è presente. Posso tenermelo davanti solo subito dopo. Vivendo non ci vediamo vivere, trascorriamo. Dunque ciò che là avveniva, ciò che là eravamo veramente, non vuol coincidere con le nostre possibili esperienze vitali. Non è ciò che si è, né tanto meno ciò che si intende.

Lì sotto

Voglio però possedermi.

Sono ancora sotto il bicchiere da cui bevo. Mentre lo muovo e lo porto alla bocca, gli sto certamente sopra; il bicchiere mi serve. Ma non mi trovo in un luogo netto come il bicchiere, almeno come lo vedo. E mi sono sempre tanto vicino, bevendo e no, che sono soltanto vissuto e non ancora visto.

Il bicchiere e la brocca¹

Io inerisco alla brocca. Ed essa introduce, è in camera davanti alla parete. La parete è verde, lo specchio dorato, la finestra nera, la lampada brilla chiara. Ma la brocca non è solo calda o indiscutibilmente bella come altri oggetti antichi e pregiati. La si è imitata in molti modi. Nulla di male, ma alcune di queste brocche a uomo barbuto sono preziose, splendidamente conservate e modellate con sapienza, hanno il collo sottile, numerose scanalature, il capo ben acconciato sul collo e uno stemma sul ventre; mettono in ombra la brocca semplice. Eppure chi le ama si accorge di quanto superficiali siano le brocche preziose e a queste sorelle preferisce il recipiente bruno e rozzo, quasi privo di collo e dalla grinta selvaggia, che porta sulla rotondità un significativo segno solare a spirale.

Provengono per lo più dalla regione francone-renana. Forse sono già romane. O perlomeno la terracotta di cui sono fatte ricorda pezzi romani di scarso pregio. Vi riecheggia anche una forma italica, per quanto resa assai più rozza da tratti soldateschi e da influssi nordici. Dalle taverne sono migrate nelle bettole delle città imperiali e, ricolme

di vino, vengono allineate tutt'intorno sui ripiani; qui e là le tengono ancora in mano i nasuti contadini di Teniers, sino al giorno in cui dovettero sparire con tutto il resto, come scomparve ogni buona opera artigianale. Ciò che più colpisce in loro è l'uomo, il selvaggio uomo barbuto sul ventre della solida opera nordica. Si sono così tramandate fino a noi delle storie curiose. Si racconta per esempio di morti stanchi e disseccati e di una piccola brocca posta nel loro sepolcro e ben presto prosciugata. Nell'oltretomba uomini selvaggi custodiscono brocche nuove, brocche magiche piene di acqua di vita. Lì si può incontrare su alture solitarie; ancora oggi alcuni di questi posti, situati di solito nella regione basso-tedesca, portano il nome famigerato di Nobiskrug² e la taverna dei morti si trova certo a poca distanza. Non lontano dalla Sorgente di Urd³ da cui sgorga l'acqua d'oro, questi uomini pascolano un gregge e danno informazioni ai morti affinché non smarriscano il cammino che li conduce in patria. Oggi l'uomo selvaggio che impugna l'abete sradicato è ancora visibile allegoricamente sulle insegne delle locande, su monete e banconote (giacché difende e conosce i segreti dell'eterno tesoro) e soprattutto nelle figure araldiche dei principi basso-tedeschi e prussiani. E sulla nostra brocca gli irsuti spiriti del bosco si guardano ancora intorno direttamente, le antichissime foreste vergini, umide e tenebrose, sono vicine a noi e la testa del gigantesco troll offre il suo sguardo faunESCO, alchimistico, da amuleto. Parlano, le vecchie brocche, fin dal tempo in cui nella regione francone-renana si potevano ancora vedere la lepre e l'uomo di fuoco aggirarsi la sera per i campi, e hanno conservato alla lettera il vecchio mondo contadino.

È difficile farsi un'idea del ventre ampio e oscuro di queste brocche. Se ne entrerebbe in possesso molto volentieri. E rinasce l'eterna e curiosa domanda infantile. La brocca è molto affine all'infantile. E per giunta coinvolge l'intimo: la brocca afferra e ha la propria misura. Ma solo l'olfatto può indovinare, più che sentire, un sottile profumo di bevande dimenticate da moltissimo tempo. Eppure, chi contempla a lungo la vecchia brocca diffonde intorno a sé il suo colore e la sua forma. Non tutte le pozzanghere mi inzaccherano, non tutte le stecche mi costringono alla piega voluta. Posso però essere formato a misura della brocca e in realtà mi vedo come qualcosa di bruno, fatto in maniera bizzarra simile a un'anfora nordica, e non solo per mimesi o semplice empatia ma anche perché, grazie a essa, divento per parte mia più ricco e più presente, e in quest'opera in cui il mio Io è contestato continua la mia educazione a me stesso. Ciò vale per qualsiasi cosa nata in questo mondo; qui il popolo ha lavorato per imprimere in una brocca la propria gioia e il proprio profondo diletto, per proiettare se stesso su un oggetto che può servire da soprammobile o per mescolare delle bevande. Tutte le cose necessarie e costruite con

tanto amore conducono una vita propria, emergono in un paese sconosciuto e nuovo e di qui tornano indietro con noi, dopo aver assunto una forma che non potrebbe mai essere, in vita, la nostra, dopo essersi adornate dell'indubbio segno e sigillo del nostro Sé, per quanto debole. Anche qui, come in un'opera d'arte, ci si sente proiettati in un lungo corridoio in pieno sole che termina con una porta. Questa non è un'opera d'arte, la vecchia brocca non ha nulla di artistico in sé; ma un'opera d'arte dovrebbe almeno apparire così per essere tale, e sarebbe già molto.

Note

1. La prima stesura del 1918 era priva dei passi iniziali "Troppe vicino" e "Lì sotto" e non faceva nessun riferimento al bicchiere. La seconda edizione del 1923 prima di "Il bicchiere e la brocca" portava "Troppe vicino", "Dove io sono", "Un altro davanti" e "Il sonno e la partenza verso l'intimo". Nella terza edizione che noi abbiamo tradotto il "Dove io sono" è diventato "Lì sotto" mentre "Un altro davanti" e "Il sonno e la partenza verso l'intimo" sono stati eliminati. Theodor W. Adorno nel saggio del 1965 "Manico, brocca e prima esperienza" (in *Note per la letteratura, 1961-1968*, tr. it. di Enrico De Angelis, Torino, Einaudi, 1973³), ha richiamato l'attenzione su questo capitolo tracciando un confronto tra il testo di Ernst Bloch e il saggio di Georg Simmel, *L'ansa del vaso*, apparso in Georg Simmel, *Arte e civiltà*, tr. it. di Dino Formaggio e Lucio Perucchi, Milano, Isedi, 1976, pp. 75-82). Sullo Spirito dell'utopia Adorno scrive: "Il libro [scil. *Geist der Utopie*], che era il primo di Bloch e gravido di tutto ciò che sarebbe venuto dopo, mi parve ima rivolta contro il rifiuto che si prolunga nel pensiero, fin all'interno del suo carattere puramente formale" (Th. W. Adorno, "Manico, brocca e prima esperienza", in *Note per la letteratura. 1961-1968*, cit., p. 233). L'ansa del vaso di Simmel è invece una teoria del rifiuto. Simmel considera il mondo dell'opera d'arte assolutamente separato dal mondo della realtà mentre in Bloch la vecchia brocca introduce all'incontro con il Sé, apre la partenza verso l'intimo che con un tempo espressionistico cerca se stesso nell'esterno. Alla separazione dello spazio reale e dello spazio ideale operata da Simmel, Bloch oppone lo sguardo su ciò che in esso ci è noto e insieme ci è nascosto e incommensurabile. La visione dell'oggetto coinvolge il soggetto che nella rivelazione della sua verità intende la scoperta del suo Sé. L'oggetto brilla nel pre-apparire (Vorschein) di un futuro che è anche il futuro del passato, la vera eredità del passato, in cui il soggetto potrà identificarsi. L'essenza della brocca rispetto alla brocca stessa, non preesiste a essa come nel pensiero platonico e nemmeno è a essa inerente come nella filosofia hegeliana: siamo noi che vogliamo inerire a essa e attendiamo che la sua rivelazione sia la nostra rivelazione. L'Apocalisse ci attende e ci provoca nell'azzurro di tutti gli oggetti. Il marxismo italiano nel suo

complesso, anche quello apparentemente sensibile alle questioni fondamentali della filosofia adorniana e benjaminiana, non ha mai posto il problema del rapporto tra questi due pensatori con Ernst Bloch.

2. L'ultima taverna alla soglie dell'oltretomba, il cui oste è il diavolo.

3. La sorgente della dea del destino Urdhr nella religione dei Germani sta alla base dell'Albero del mondo, o Frassino del mondo, detto Yggdrasil che affonda le sue radici nel profondo e leva i suoi rami fino al cielo: "I suoi rami si stendono su tutti i mondi e si spingono fino al di sopra dei cieli". Le Nornie dimorano presso l'albero cosmico intorno alla sorgente di Urdhr e attingono acqua mista a ghiaia che spargono sulle foglie dell'albero perché non appassiscano. Sono tre, Urdhr, Verdhandi e Skuld che possiamo tradurre con "passato", "presente" e "futuro".

Produzione dell'ornamento

Gli inizi

Noi cominciamo dal principio.

Siamo poveri e abbiamo disimparato a giocare. L'abbiamo dimenticato, la mano non riesce più a creare i piccoli lavori di pazienza e di abilità.

Anche la selce veniva levigata all'incirca così. Oggi sembra che nulla di artigianale sia mai stato costruito e possa essere lasciato in eredità. Ma in compenso dipingiamo di nuovo come i selvaggi, nel senso migliore del primitivo, dell'inquieto, dello spensierato, del preoccupato. Anche le maschere rituali si intagliavano pressappoco così. E l'uomo primitivo costruiva pressappoco così i suoi feticci, anche se solo il bisogno di esprimersi lo accomuna a noi. Simultanea e netta è la separazione tra i due momenti, e ci aiuta e ci costringe a rendere realmente freddo il freddo oggetto d'uso funzionale, mostrandoci ciò che ci resta ancora da riscaldare bene.

La freddezza tecnica

Dapprima quasi tutto ci fissa con sguardo vuoto.

E come potrebbe essere altrimenti, donde dovrebbe giungere l'oggetto d'uso vivo e ben fatto, quando non v'è più uomo che sappia che cosa sia l'abitare durevole e che riesca a rendere calda e solida la propria casa?

Non è questa la sola causa della volgarità delle cose. E questa non è giustificata solo dal fatto che il committente è sconosciuto o anonimo. Soffermiamoci per esempio sul problema della stanza detta "studio". Ci accorgiamo subito che l'uomo che entra nella sua stanza solo alla sera per riposarsi, leggere o ricevere ospiti del suo stesso sesso e lo scrittore o lo studioso che sono gli abitanti innati e per così dire faustiani dello studio e della biblioteca, pongono almeno una doppia serie di bisogni, compiti e problemi di ambientazione. Ma quel che l'arredamento borghese offre oggi sul mercato o presenta anche in tutti i suoi progetti, rimane irrimediabilmente circoscritto entro il

denominatore comune del cosiddetto studio. È quindi lecito affermare che chi compera si mostra ben più volenteroso di quanto non gli consentirebbe lo scarso valore delle offerte e della scelta. Non è quindi tanto sul consumatore quanto piuttosto sul produttore che ricade la responsabilità di tutta questa paccottiglia; e non solo costui, ma anche la macchina che utilizza ha sulla coscienza la miseria e il delitto generalizzato contro la fantasia, che fa sì che in tutti i musei le raccolte di arte applicata si concludano con gli esemplari degli anni Quaranta del secolo scorso.

La macchina è riuscita a rendere ogni cosa inanimata e subumana nel particolare, come lo sono nel complesso i nostri nuovi quartieri. Sua autentica meta sono la stanza da bagno e il gabinetto, le realizzazioni più indiscutibili e originali del nostro tempo, esattamente come i mobili del rococò e le cattedrali del gotico erano nella loro epoca le opere d'arte rappresentative che determinavano tutte le altre. Ma oggi regna sovrana la lavabilità. È come se l'acqua scorresse dalle pareti ovunque e in ogni modo, e l'incanto dei moderni impianti sanitari entra impercettibilmente, come apriori della merce meccanica finita, anche negli odierni prodotti industriali più pregiati e accurati.

Bisogna indubbiamente riflettere a lungo, con vivacità e misura. Tanto più che non ci resta altro da fare, perché il vecchio artigiano non ritorna. E non vogliamo certo preferire i nuovi, quando lo spettacolo che ci offrono è talmente ripugnante che è impossibile innestare qualcosa su questo tronco. Spesso sono proprio i più sudici furfanti piccolo-borghesi con tutte le tare del ceto medio in declino, ingordi, imbrogliatori infidi, sfrontati e ciabattoni, che occupano il nobile posto degli antichi mastri artigiani come piccoli imprenditori. Benché questa sia una battaglia perduta, non saranno certo le macchine a darci una produzione di merci carica di umano calore. Il precapitalismo e il capitalismo hanno finora costruito la tecnica, perlomeno nella sua utilizzazione industriale, solo per ottenere una produzione di massa a basso costo con vendite elevate e alti guadagni, e non per agevolare il lavoro umano, come si pretende, o per rendere più accurati i suoi risultati. Non riusciamo a capire quale tipo di agevolazione possa esservi nello sferragliare dei telai, nel lavoro notturno, nella spaventosa coazione dell'uniformità di giri, nell'impedita gioia creativa di un uomo costretto a elaborare sempre e soltanto parti senza mai sperimentare la felicità dell'insieme, della produzione compiuta; non riusciamo a capire in che modo tutto ciò rappresenti un'agevolazione del lavoro e una maggiore accuratezza rispetto alla precedente, tranquilla produzione artigianale (qui la casa, lì accanto il laboratorio) di pochi oggetti lavorati a mano e rifiniti con tanta arte e onestà. Occorrerebbe una tecnica del tutto diversa, non legata al guadagno, una tecnica umanistica inventata per scopi del

tutto diversi ed esclusivamente funzionali, in cui non vi sarebbe nulla di poco accurato nella produzione a macchina delle merci che sostituiscono i vecchi manufatti artigianali. Solo questo allevierebbe la fatica e nello stesso tempo permetterebbe di limitare e rivoluzionare la forma funzionale dello spirito meccanico, dando vita a una policromia e pienezza solo espressive, liberate e sciolte dalla decorazione e dal vecchio lusso. Onore al grande slancio; ma tutti i suoi effetti che non siano a loro volta utili e funzionali (come invece la locomotiva o la produzione dell'acciaio), tutta la marea di rifiuti dei surrogati statici, un bel mattino faranno di nuovo fagotto; e i loro mezzi di produzione, fonti di sfruttamento e di corruzione culturale, troveranno posto con il cannone nello strano museo delle ingegnosità funeste. Ripetiamo: bisogna riflettere a lungo, in modo animato e insieme "industriale"; poiché in questa andatura di ampio respiro, in questa accelerazione, inquietudine e ingrandimento del nostro campo d'azione, sono presenti grandi valori spirituali e intellettuali. Ma in campo tecnico ci riferiamo solo alla macchina in quanto alleggerimento funzionale del lavoro, non alla vile produzione industriale di serie o alla desolazione di un totale automatismo del mondo.

Fatta questa limitazione, il freddo oggetto d'uso non appare più comunque sospetto. In alcune situazioni l'odio per la macchina si volge nel suo contrario, e si deve dare ragione a Marx contro i socialisti fautori dell'artigianato; in questo caso all'austera freddezza, alla grigia comodità, all'utile, al funzionale intesi come onesto futuro e unica missione della macchina si vorrebbe esprimere almeno il grazie dell'altro, cioè dell'espressione liberata dallo sforzo e dalla stilizzazione artistica. Benché la perdita del gusto e il progettato avvio di una funzione primitiva, tutta materiale, non conducano più nella nostra terra antica e ben nota, la tecnica consapevolmente funzionale porta tuttavia, in determinate condizioni, alla significativa liberazione dell'arte sia dagli eccessi di stile e dalla stilistica del passato, sia dalla nuda forma funzionale. In conclusione né il consumatore e il produttore né la macchina sono il movens decisivo dello straordinario mutamento del paesaggio civilizzato. Ma la macchina fa anche parte di una serie più ampia; anche in essa la decadenza e la speranza sono la contropartita e il riapparire di uno spirito messo in disparte, minacciato, o forse fuggito in sfere più ampie; le condizioni di possibilità della macchina e del suo impiego autentico fanno parte, in definitiva, della filosofia della storia e sono strettamente connesse con le condizioni di un espressionismo come antitesi al lusso.

Forma funzionale ed esuberanza espressiva

Qui e là purtroppo si cerca, già nelle cose minime, di sfuggire alla rigidità. Beninteso è vero che, se un forcipe deve essere liscio, non è necessario che lo sia anche una molletta per lo zucchero. Si cerca di alleggerire per mezzo del colore, si fa in modo che non ci sia nulla di posticcio, che nulla si ricopra di ingombranti escrescenze, di ulcerose decorazioni, come in passato, eppure la spoglia forma rettangolare sembra già scomparire sotto i fregi, i mattoni vetrificati fungono da termini di mediazione, vedute gradevoli tentano in alcuni punti di ricomparire, il prodotto in serie viene inghirlandato. Ma ormai neanche questo avviene più, e comunque non dà buoni risultati. Si coltiva una terra perduta, arida, avara di fiori, che dà quasi soltanto pietre.

Rimane dunque aperto il problema se sia mai possibile che intorno a noi possano di nuovo nascere oggetti fabbricati a regola d'arte, lussuosi e decorati in maniera appropriata. Ma se, dopo la rottura con una vitale tradizione produttiva, dopo la violenza con cui la macchina si è imposta e attende le proprie conseguenze, si riuscisse a produrre qualcosa di bello sul piano industriale e commerciale, la bellezza di statici oggetti d'uso, non si andrebbe certo al di là del cemento dipinto a vari colori, e sembra che persino nel caso teoricamente più favorevole, usando materiali naturali e costruendo chiare forme funzionali, si possa raggiungere solo saltuariamente quel minimum stilistico che appariva nei primi mobili cornice, anzi ancor prima di ogni bellezza stilistica, e che trovò la sua ultima manifestazione il secolo scorso nel Biedermeier, dopo il riflusso dei grandi stili. Non è un caso che quasi nessuno dei nostri progettisti, aridi e poveri di idee, sia mai riuscito a oltrepassare quel punto. Il calcestruzzo non può prendere fuoco, è sano anche per altri aspetti, e non è possibile costruire senza di esso una casa moderna abitabile. Anche la macchina ben congegnata ha la legittima ambizione di costruire in tempo più breve qualcosa che trae il suo prestigio artistico proprio dalla sua difficoltà, dalla sua maturità - come insegnava l'entusiasta e sentimentale Ruskin - dalla sua forza espressiva così carica di umanità. Non potranno mai sorgere case espressionistiche, se si dà valore a uno sviluppo perfetto e unitario; è impossibile dare una forma sovrabbondante e ornamentale e interrompere o rivestire con le curve di Lehmbruck o di Archipenko finestre a chiusura ermetica, ascensori, scrivanie, telefoni e tutto il mondo rettangolare e lucente delle forme funzionali. L'unico momento di contatto, peraltro solo apparente, è nei saloni delle cerimonie e delle esposizioni, nelle sale dei teatri, specie quando queste mandano i loro raggi fin sul palcoscenico, nell'isolata magia del suo splendore, come avviene in Pölzig; anche la cupola appare sempre come una struttura separata che già sconfina nell'architettura sacra. In tutti gli altri casi la nuova arte, malgrado

l'uso temporaneo di forme ausiliarie cubistiche, non è in grado di ridipingere o di rivestire con "decorazioni" oggetti d'uso e costruzioni funzionali; entra in contraddizione con se stessa se dà un significato diverso, patetico, a impianti che trovano il proprio valore e la propria essenza postulata nell'inappariscenza, nella prassi priva di pathos, nella finalità rigorosamente utilitaristica, nella sobrietà felicemente chiara dell'inessenziale. Il punto estremo di corrispondenza artistica a cui si può ancora giungere con la macchina e con le pure forme funzionali che questa produce, è appunto il passaggio nel Biedermeier, inteso come minimum stilistico sulla base di ogni stile e successivo alla loro scomparsa. Ciò rimarrà valido fino a che tutti gli arredi non saranno scomparsi o non si saranno trasformati in impianti funzionali, socializzabili. Ma anche quest'ultimo residuo, pur non essendo necessariamente piccolo-borghese o bucolico, costituisce chiaramente un emblema ormai superfluo, privo del nitore che caratterizza lo spirito meccanico. A maggior ragione alla forma funzionale è preclusa l'acquisizione di altri stili; sia le opere di ingegneria sia il Biedermeier, che a tratti può ampliarle, devono evitare ogni analogia costruttiva che il grattacielo tenta di stabilire con la ziggurat di Birs Nimrud, e la solenne facciata di un cinematografo con la più antica architettura geometrica derivata da una geometria completamente diversa. Non vi è infatti contraddizione più insanabile di quella tra un modo di costruire che avanza pretese artistiche e scivola impropriamente verso il pietrificato, l'egizio, e l'esigenza del tutto diversa di questi giorni: l'espressione puramente spirituale e musicale che vuole l'ornamento.

Solo quando la forma funzionale rimane nei suoi limiti d'azione, si rivela questa diversa dimensione, libera da preoccupazioni e affrancata dallo stile. L'agevolazione del lavoro e l'esplosione, quando siano ben comprese, si alleano per aiutarsi reciprocamente, purificando ciò che sinora si mescolava e si contaminava con la vita professionale, l'arte applicata e la stilistica eudemistica: marciando separate, colpendo unite. La nascita della tecnica integrale e la nascita dell'espressione integrale, per quanto rigorosamente distinte, scaturiscono dalla stessa magia: nell'una la più radicale mancanza di decorazioni, nell'altra la più profonda esuberanza, l'arte dell'ornamento, ma entrambe variabili dello stesso esodo. Cogliamo quindi schiettamente l'occasione e facciamo in modo che il vivente si volga alla sua unica giusta meta. Si diceva a ragione che l'angariato contadino russo avrebbe dovuto essere un santo per poter diventare semplicemente un uomo per bene. Ossia, come dice Lukàcs, a un architetto moderno occorrerebbe tutto il talento di Michelangelo per disegnare anche soltanto un tavolo ben riuscito. Resta però da aggiungere che oggi, come fecero sempre i bambini e i contadini, un povero dilettante assillato dagli affanni dell'esistenza, provvisto di un

talento neppur paragonabile a quello del più modesto fra gli antichi maestri, può creare, nella straordinaria atmosfera del nostro tempo, opere espressive ed emblematiche, per quanto prive di mestiere e di stile (unwerkhafte, stillose, aber ausdrucks hafte und siegelhafte Gebilde), che non hanno nulla in comune con gli objets d'art di carattere sapientemente decorativo o con il cosiddetto godimento artistico. Questa è la strada che volevano indicare Klee e Marc; ed è la medesima dea che concede il bisogno delle arti applicate, la straordinaria riuscita dell'agevolazione tecnica e la dovizia espressionistica: un balenio di segni infocati e misteriosi, un improvviso confluire di tutte le vie in quel sentiero nascosto tra gli sterpi che portano alla strada maestra dello sviluppo umano. Questa era anche la segreta tendenza che, all'inizio della stilistica secolarizzata del Rinascimento, fece divampare i furiosi attacchi di Carlostadio, di Savonarola e degli altri iconoclasti contro l'arte eudemonistica; attacchi indiscriminati, certo, ma provenienti dalle profondità della pura luce dell'espressione non simulata, della rottura con ogni compromesso, della dirittura spirituale. Bisogna che d'ora innanzi l'arte si tenga lontana dall'uso e non ceda al basso richiamo del gusto, della stilizzazione edonistica della vita inferiore: deve dominare la grande tecnica, il "lusso" per tutti, il lusso democratico e ingegnoso che allevia la fatica e dà refrigerio, una ricostruzione della stella Terra che miri a eliminare la povertà, a trasferire la fatica sulle macchine, a rendere automatico e centralizzato l'inessenziale e perciò a rendere possibile l'ozio; e deve dominare la grande espressione che di nuovo dirige l'ornamento in profondità e conceda alla pena interiore, che risuona nel silenzio della preoccupazione esterna, i chiari segni della comprensione, i puri ornamenti della soluzione.

A questo punto, stabilita con sufficiente determinatezza la separazione della sfera pratica da quella estetica, per prevenire qualsiasi confusione, compromesso e scivolamento dell'una nell'altra, è opportuno richiamare l'attenzione su un aspetto permanente che già a suo tempo scoraggiava ogni uso, cioè sul senso decisamente spirituale che è ben degno di essere salvato latente nell'arte applicata storica. Anche qui una sedia esiste solo per essere occupata e rimanda esclusivamente all'uomo che vi riposa sopra, e una statua esiste per essere guardata, o per meglio dire riposa in sé, è volta verso la sua particolare magnificenza, poiché le è indifferente sia l'essere contemplata sia qualsiasi altra relazione che scivoli nell'esistenza circostante. Secondo questa diversa linea di mira e questo mutato orientamento dell'osservatore, anche in questo caso si determina tra arte applicata e arte non applicata, superiore, un evidente divario, che ha radici psicologiche e sociali. Infatti tutto ciò che deve essere usato, tutto ciò che rimane suolo e sedia e viene quindi occupato da un Io

che si esperisce nell'atto, è attribuito all'arte applicata; invece le opere che suscitano lo sguardo verso l'alto, che si elevano come trabeazioni e sculture issate sopra gli uomini e diventano perciò il seggio e l'arca destinati ad accogliere il corpo di una realtà superiore e divina, sono occupate solo dall'Io sperimentato simbolicamente in esse, e fanno quindi parte dell'arte elevata. E poiché gli oggetti dell'arte applicata ci circondano per servirci, si desiderò sempre che fossero gradevolmente lussuosi, che conservassero un'elegante perfezione e si rivestissero di uno stile inteso sia come idea di gusto, sia come idea di formazione cosciente, adeguata all'objet d'art. La peculiarità dell'arte applicata fu di trattenere certi elementi decorativi e costruttivi provenienti da un movimento espressivo che andava ben oltre, fissando il loro ritmo e la loro misura; la stessa cosa accadde in tutta la Grecia classica e in quella parte dell'età moderna che, a eccezione del barocco, è "classicamente" incorniciata tra Rinascimento e Impero; in questi periodi, infatti, la produzione artistica nasce sostanzialmente come un accompagnamento gradevole e non spirituale della vita, che tuttavia non acquieta gli affanni dell'anima; non rappresenta il canto di consolazione di un'espressione soggettiva indifferente alla bruttezza e alla bellezza, né tanto meno descrive una superiore storia della salvezza che scende incontro agli uomini. In tal modo si instaura un profondo divario tra gli oggetti d'uso, pur abbelliti con gusto eccellente, e l'arte elevata; questo divario non diminuisce perché l'Io che se ne serve può trovarsi in luoghi diversi, o perché il contadino considera come arte elevata qualcosa che invece il cavaliere usa in tutta disinvoltura come arte applicata; o perché molte delle cose che il re Sole possedeva e ostentava come solenni ordonnances della sua sovranità personale e assoluta, in seguito, quando declinò il punto-Io di forte rilievo sociale e quasi teologico nel suo atto, si trasformarono, o sembrarono trasformarsi, in arte elevata e carica di significati, in arte fatta solo per essere contemplata. Ma a questo punto subentra un elemento decisivo: nella vecchia sedia e sopra di essa continua a vivere qualcosa che va oltre la comodità, che ci spinge a guardare al di là della semplice presenza dell'uomo che vi si sta riposando. Tertium datur: ci sono poltrone barocche troppo importanti per qualsiasi utilizzazione, il cui singolare "portamento", quasi facesse cadere la maschera del sedersi, dà vita a una nuova realtà leggermente spettrale e fiabesca, a una linea originalissima. Qui non c'è più il gusto, la forma cosciente, laboriosamente stilizzata, sicura di sé e immanente, ma si prepara un'impronta della vita che giunge in uno spazio in cui è presente solo l'elemento ultimo dell'arte pura, un segno formale e descrittivo che già diventa interpretazione, un sigillo della profondità e del sogno a occhi aperti: dipinto come se vi fosse impressa la pelle di un fantasma, di uno spirito, di una figura intima,

inciso come se portasse l'impronta del loro corpo. Che la finalità delle insegne barocche fosse il lusso e non la mistica, fu possibile solo in tempi in cui i troni si confondevano con gli altari e gli uomini di Stato stringevano un'alleanza blasfema con il metafisico, in tempi in cui i re Sole e la teologica maestà dell'imperatore romano-germanico davano un rilievo quasi divino all'arte ornamentale, significativa per motivi completamente diversi. Se invece rompiamo retrospettivamente tale alleanza anche per quei tempi, mutando il pensiero, se eliminiamo questo sacrilegio avendo in cuore il socialismo e la Riforma, risulta subito chiaro che l'arte applicata storica veramente grande non è mai il semplice sostegno di strumenti terreni e finalità terrene, cioè del lusso opulento, feudale, ecclesiastico-statale o statale- ecclesiastico. Allude invece a un apriori spirituale della costruzione e dell'architettura (quale esemplare vantaggio per l'espressione, il non dover rinunciare a ogni architettura!), a una costruzione inutile dal punto di vista terreno e mirante al grande sigillo verso un mondo differente. Tra la sedia e la statua si inserisce così un terzo elemento che va molto al di là della statua: un "artigianato" d'ordine superiore nella quale, in luogo del tappeto d'uso un po' consunto e fatto di molti riposi, comodo e lussuoso, si stende un tappeto autentico della pura forma astratta che guarda oltre. In questa diversa arte applicata di cui si può cogliere il preciso carattere espressionistico, l'ornamento lineare ad arabesco si presenta come un preludio, anzi lo è: in quanto tappeto autentico e forma pura, in quanto correttivo di più facile riuscita e perciò esemplare, che porta alla forma che trascende, al sigillo, all'ornamento esplosivo, pluridimensionale, che trascende, all'ornamento della nuova pittura, della nuova scultura e della nuova architettura. Qui non vi è più pericolo che l'aridità, il pietrificato mondo egizio quasi sempre sottinteso nella costruttività, influisca sulla serietà completamente diversa, sull'astrattezza dell'espressione che va a tentoni in una zona oltre confine, in una maniera non più terrestre. Ma compare invece una nuova esuberanza che al barocco profanato nel lusso e - risalendo ai primordi - ai totem, alle maschere rituali, alle travi intagliate delle case, ai tabernacoli gotici, riconosce la più forte e decisiva partecipazione alla reminiscenza dell'ornamento metapsichico e tuttavia esteriore.

I caratteri fondamentali del volere artistico¹

Non si volle mai nulla che non fosse vedere apertamente se stessi. Così fin dall'inizio il legno venne ovunque intagliato e lavorato. E in pochi tratti essenziali, talvolta già tortuosi, senza bisogno di particolare talento, si fissava come per incantesimo ciò che turbava

l'uomo o l'opprimeva interiormente.

Ma il debole corpo non può vivere da solo e cerca un rivestimento. Apparve allora l'utensile e fu pratico e comodo come si richiedeva. La selce fu levigata, provvista di dentellature e resa rispondente agli scopi, la brocca di terracotta fu foggata in modo che fosse maneggevole; soltanto il materiale e lo scopo immediato erano determinanti. Questo è un mondo particolare e conduceva per lo più verso l'esterno, verso il materiale estraneo all'Io, lontano dall'espressione dell'intimo. Nelle prime opere di intaglio le dimensioni interiori intervenivano ancora, braccia e occhi venivano ingranditi a dismisura a seconda dell'importanza che rivestivano, mentre la volontà magica, premendo verso l'alto, dava alle maschere il nostro volto lontano. Invece nelle prime forme funzionali, adeguate al materiale, si abbandonò il cammino che dall'uomo porta a ciò che appartiene all'uomo; nelle opere figurative si fa strada la pietra, la chiarezza strutturale, dunque l'egizio in fase iniziale, il ritorno del naturale.

Grecamente gradevole

Eppure il vitale impulso pittorico, l'unico a cui si tendeva, non interrompe il suo movimento. I tessuti e i vasi erano almeno decorati con strisce e linee gradevolmente chiare, e di nuovo si cristallizzava una maniera di vivere moderatamente ornamentale, una regolarità di agili geometrie. Per primo comparve lo stile greco che lasciò tracce ovunque pur senza un effettivo intervento e fu caratterizzato da un'empatia (Einfühlung)² davvero viva, dalla capacità di far fiorire internamente la funzionalità costruttiva. Anche il sorriso greco permane mondano e moderato, non si appropria ancora della vivacità interiore per contrapporla alla pietra ma le vuole entrambe, cerca di essere a un tempo vivo e contenuto, empatico e simmetrico, pittorico e architettonico, e in tal modo diventa pura "arte plastica". L'arte greca trasforma i suoi anfiteatri in semplici paesaggi armonizzati, i suoi templi in semplici facciate urbane, in un equilibrio eudemonistico tra vita e rigore che si svolge dinanzi alle due profondità senza perciò assumere né l'espressione intima né la potenza di uno spazio esterno.

Perciò qui si gode esclusivamente di ciò che è bello, si isola e si utilizza solo ciò che piace. Fioriscono il viticcio e l'acanto, ceppi d'albero fanno da sostegno alla forma e fra colonna e trabeazione si frappone ancora il soffice ed elastico cuscino ionico. Ma troviamo anche greche e fusaiole che inseriscono la loro linea più rigorosa, la loro essenza per così dire inorganica e grazie a esse lo spirito di pietra trionfa almeno come simmetria, come una sorta di geometria quieta e nobilmente decorativa. Da un lato troviamo dunque la forma greca, tanto viva che Pigmalione la desiderò per amante, e che poté essere

indifferentemente costruita in avorio, argento, bronzo, terracotta, marmo e persino carne. Dall'altro c'è la figura, tanto armoniosa e ricca di eufrosyne e di misura, da avvicinarsi di molto al blocco unitario; in questa prospettiva i torsi ellenici sono più efficaci degli originali, giacché in essi è stato troncato proprio quel che lo spirito del materiale richiedeva di troncare. La Venere di Milo è "compiuta" solo in quanto torso; invece la statua mutilata di Chefren che alla pietra aveva già dato tutto e, per motivi del tutto diversi, una statua d'apostolo di Reims, che nella sua pienezza di vita ed espressività era veramente sfuggita al materiale, ridotte allo stato di torso paiono semplicemente dei cocci e non permettono, a differenza delle rovine, neppure associazioni elegiache che esulino dal contesto estetico. In breve, la Grecia e il Rinascimento occupano lo stesso luogo empio, eudemonistico, privo di gravità e di decisione; ciò che nel profondo Dürer sotto l'influsso italiano è un fattore di sensibile disturbo, tutto l'insieme di panneggi sgualciti e di tratti angolosi sullo sfondo di muri e porte ad angolo retto, è invece riuscito allo stile greco grazie a un indebolimento assai notevole della pienezza e dell'ortogonalità, che ha portato a una levigata e armoniosa simmetria ante rem. L'uomo greco è riuscito in tal modo a fuggire, si è preparato un mondo in cui vivere e in cui sottrarsi per sempre ai terrori del caos, ma anche alla serietà della decisione. Qui tutto è smorzato, il vegetale e il rigido si fondono in un amalgama tanto apollineo da render possibile il sorgere del clima tranquillo della pura bellezza, della facciata plastica. Qualcosa di affine alla sofrosyne e al suo rapido esprimersi come forma e come cosmo senza rotture è reperibile forse soltanto nel diversissimo rigore con cui un artista cinese delimitava le sue linee vitali, certo ben più esagerate e decise. E in realtà anche la cultura cinese, in cui la stessa sapienza si manifesta nella sua forma suprema come leggiadria, è delicata, discreta e conforme ai principi del Tao, tempera la fiammeggiante pienezza delle sue origini eroico-orfiche in uno stile opulento ed esclusivamente estetico. L'uomo greco rimane vitale persino nel Medioevo cristiano sotto tutte le vampe gotiche, in mezzo all'assoluto trionfo del trascendentalismo: anche qui infatti ogni cosa presto s'arrotonda con bella precisione, e per quanto dolorose possano essere le vie, tutto procede sicuramente verso una fine benigna e solenne; la comunità diventa una polis terrenospirituale, autonoma e sicura, le cattedrali del meridione eccellono per i loro trafori cristallini, per i campanili senza cupole e l'orizzontalità ampia e quasi accogliente; la dottrina tomista è evidentemente estetica, dà equilibrio al mondo, abbandona l'unimaterialità ellenica dell'esistenza e l'ordine concentrico integrantesi senza discontinuità, solo per inserire al loro posto la forma più attraente di un'armonia eterogenea; troppo spesso nella multiforme architettura del Medioevo ufficiale il salto cristiano

si muta nella semplice scala gerarchica parzialmente antica dentro un cosmo spirituale. Ma torniamo alla colonna greca, al peristilio greco che trasformò i colonnati guida interni del tempio egizio in semplici elementi visivi esterni: ci accorgiamo che neppure nelle opere d'arte è possibile sottrarsi alla serietà, che anche qui, come nella forma funzionale, il fattore dominante del "volere artistico" consapevole e stilizzante risiede soprattutto nel costruire; ne consegue che anche al termine di ogni "stile", nel caso serio della sua calma ritrovata, della quiete, agisce la rigidità dell'egizio, cioè il pericolo dell'essere costruito senza lacune.

Voler-diventare egizio come pietra

Infatti questo formare secondo le regole interviene non appena si costruisce. E al gesso sembra che nulla sia impresso in maniera tanto stabile quanto la forza di rendere "egizi" i suoi mondi. Il rigore egiziano è sempre vicino alla misura greca, benché qui la fragile vita ribolla e riscaldi. Ciò significa che tra forma funzionale, stilistica ed Egitto, la costruzione fa da *tertium comparationis*, pur nella profondità assolutamente diversa del rapporto; è in essa infatti che nascono il totalmente esterno, la ripetuta forma funzionale, la forma in quanto tale, lo spirito assoluto della pietra e infine la fredda geometria, elementi che figurano oggettivamente come Egitto, come dominio totale della natura inorganica sulla vita. Anche qui l'uomo guarda davanti a sé, ma si vede morire e si nasconde nel sepolcro. Dopo la morte giunge nel Regno dei morti, nel paese che il sole percorre di notte o al massimo, se in vita è stato virtuoso e ha saputo tener testa ai giudici dei morti, perviene agli Occidentali, a Osiride ucciso e resuscitato, signore dei morti. Ma il mondo non viene mai abbandonato, né dal dipartito né dallo sguardo nell'ai di là, e se da lontano appaiono le profonde forme di ech, l'uccello delle anime, o di ka, lo spirito personale protettore e il genio tutelare degli uomini, pure in tutte le opere e in tutti i volti egizi domina sempre l'indicibile angoscia della morte, dinanzi alla quale l'unica salvezza è rappresentata dalla sua affermazione, dal silenzio sulla vita interiore, dal voler-diventare pietra (*Werdenwollen wie Stein*). Il famoso cammino che conduce al Santo dei santi lungo viali di montoni e di sfingi, lungo colonnati, è in realtà soltanto una "guida" ed è quindi, per così dire, ima semplice questione pedagogica; l'impressione generale e l'essenza complessiva dell'arte sacra egiziana rimane in sostanza una quiete morta che si va irrigidendo. Solo le colonne portano ancora motivi vegetali e si presentano nell'insieme come steli di papiro e di loto riuniti in fasci geometrizzanti, dove il capitello mostra chiaramente la gemma o il fiore aperto di questa mistica crescita, di questi segni messaggeri del risveglio. Ma con quanto più

rigore la piramide, i pilastri, la struttura del tempio egizio, casa del dio, continuano in sé il nudo paesaggio inorganico, negando la vita, rettilinei, cubici, pieni dello straordinario fanatismo della rigidità. E in realtà l'intimo di questa architettura abbandona tutto ciò che fiorisce ed è caduco ma anche l'interiore regno della vita: la piramide è, come dice Hegel, un reliquiario in cui abita un morto,³ e il Santo dei santi posto nel punto più interno del tempio non è altro che un sepolcro fra le cui mura gravano opprimenti la barca e la statua colossale del dio dell'universo. Benché lo sguardo penetri per spazi sempre più piccoli e oscuri fino alla cella più inquietante, l'angustia di questa non è l'interiorità dell'anima umana, ma esclusivamente lo spazio del paradosso e del contrasto con la più assoluta smisuratezza e monumentalità litica del dio, l'eccelso dio del sole Ra. È questi che sempre traspare dalla forma animale e umana e da tutti gli dei locali dell'Egitto, nello spirito di un assoluto mito astrale. Il segreto del santuario cristiano è invece affatto diverso ed è ben lungi dall'adattarsi alla rigidità inorganica, alla macrocosmica cubica che nega la vita; persino il colossale Cristo Pantocrator dell'abside bizantina si china sugli uomini e nel punto più centrale della sua forma è servo, è Testa del regno umano, e l'eccelso segno, ravvisabile solo nella figura piccola e lontana della colomba dello Spirito Santo, si allontana volando.

Abbiamo detto che lo scopo e lo stile, pur presentandosi falsamente vivi, tornano a scivolare nella loro essenza litica. Precisiamo, per parlare in maniera omogenea, che la forma funzionale, in quanto accidentale prodotto di precisione non artistico e negativo, non si avvicina sempre allo stile greco e alla stilistica in generale. Costantemente prossimi allo stile greco, che costituisce il loro centro eudemonistico, sono invece tanto la maniera Biedermeier, vale a dire il prossimo, che è il proseguimento della forma funzionale e il balzo nella rappresentazione a regola d'arte, quanto il rigore e la cubica dell'Egitto, vale a dire il supremo, il proseguimento della stilistica costruttiva. L'uno, il Biedermeier, riconoscibile già nei più antichi utensili di pietra, traccia le sue linee nette e pratiche nel Rinascimento, nella Reggenza, nel Luigi XVI e nell'Impero e resta infine padrone del campo con il declino degli stili avvenuto all'inizio del XIX secolo; come già dicemmo, esso funge da minimum stilistico ed è perciò componibile con qualsiasi stile. Il secondo, l'egizio, diffusosi dapprima tra gli egizeti e in ultimo nell'Impero (stante la formale possibilità di un influsso della spedizione delle piramidi sull'Impero), costituisce lo spazio superiore del rapporto trascendente dello stile greco e quindi della stilistica in genere, come il Biedermeier rappresenta il limite inferiore nei confronti dello stadio amusico. Ma se la forma funzionale non si modera, come del resto la stilistica, cade

ancor più in balia dell'Egitto, cosa che si può evitare solo nella misura in cui si conserva la vita. Il freddo triangolo del frontone, il puro arrotondarsi dell'arco, scelto solo per fedeltà al mondo ma pur sempre conformato dal rigore della morte, e in genere tutta la discordante simmetria dello stile greco e classico vengono mantenuti in quell'immanenza indeterminata, priva di patria, superficiale e inoggettivabile che solo per mancanza di decisione non passa all'Egitto, terra dell'inverno, paese dei morti e inverno del mondo, come dicono le antiche scritture misteriche, dove regna una sfera di puri valori inorganici. Infatti l'Egitto permane concetto e compimento dell'immanenza-pietra, del compatto essere-formato e di quell'eloquente costruttività che non è più determinata dallo sforzo stilizzante ma dallo spirito del materiale. Solo la vita cristiana penetra in modo serio attraverso la pietra; in essa può diventare gotico persino lo spazio esterno, e la salutatione angelica nel coro della chiesa di San Lorenzo a Norimberga è stata appunto creata per cantare e far cantare lo spazio in cui è sospesa, e concentrare in sé, grazie alla sua posizione centrale, il canto intimo del suo corpo spaziale. Invece nello stile romanico e bizantino, nel gotico orizzontale e in genere in tutti gli stili in cui il peso e l'ordine si presentano ancora come sostanza essenziale della figurazione, ritorna un'ultima straordinaria possibilità dell'Egitto, trasposta dall'astrologia alla mistica aperta.

Voler-diventare gotico come risorgere

Quanto più la vita interiore tende verso di sé, tanto più violente si levano le sue fiamme. Costruisce forme intrecciate e tortuose, contrapposte, sovrapposte e ammassate. L'importante è ricordarsi degli inizi e far sempre in modo che il pensiero sia simile a un'opera d'intaglio. L'essenza interiore viene lavorata in legno, in modo da non essere più appiattita o murata come una pietra; rimessa a nudo, trova la sua espressione più schietta nel meraviglioso, nel fermentare del movimento, nel fregio.

Questa vivida traccia nasce adattandosi a noi persino nei luoghi dove non vi è ancora nessuno. E la stessa forza che agisce nella lava, nel piombo versato in acqua fredda, nelle venature del legno e soprattutto nella forma convulsa, sanguinante, lacerata o stranamente ammassata degli organi interni. I negri hanno conservato fino a oggi l'abitudine di intagliare gli dei della vita secondo la natura del legno e trasferiscono la sua parte migliore nelle impugnature, nei sonagli, nelle travi, nei troni e negli idoli. La loro volontà di magia, la loro ansia di trasformarsi e di penetrare nei superiori livelli della stirpe, si concretò nella produzione di maschere, che risalgono demonicamente all'animale ancestrale, al totem e al tabù sempre organicamente astratti; vi riecheggia il nostro volto lontano, ma non ancora

illuminato dalla luce di Cristo; solo l'infocato demone della vita domina incontrastato su queste creazioni oniriche, su questi oscuri sistemi plastici di fecondità e potenza. Solo l'uomo nordico e l'orientale non hanno mai dimenticato l'assoluto dell'opera di intaglio, del legno e dello spirito della vita; fu nelle produzioni artistiche del periodo delle invasioni barbariche e soprattutto nel gotico che si verificò la simbiosi tra settentrione e oriente e l'anelito organicopsichico trovò la sua vera realizzazione nell'ornamento. Nell'intrecciarsi delle linee nordiche si riconoscono corpi di serpenti, cavalli marini e teste incrociate di draghi; non v'è nulla di paragonabile con questo pathos inquietante che alcuni fecero erroneamente derivare dalla vivificazione dell'inorganico. Se dunque dopo il rifiuto e la scomparsa degli stili una salvezza è ancora possibile, essa può giungere soltanto dalla ripresa di queste linee organiche quasi del tutto dimenticate. Tutto ciò che deve fiorire e diventare rigoglioso ha bisogno di ascoltare l'insegnamento delle opere pregotiche: non vi è vortice, sinuosità e potenza costruttiva incurvata in base a leggi profondamente organiche che non respiri l'aria selvaggia e satura di nubi di questo organico, percorsa dal soffio di tutti i venti, carica di presagi musicali e di infinito. Worringer ha illustrato con indubbia efficacia e dovizia di riferimenti che in quest'arte dell'ornamento con i suoi intrecci di linee e di animali è presente il gotico segreto del barocco e del periodo successivo.

Qui il fogliame si ripiega in una maniera che non è solo greca e il più meraviglioso ornamento ricopre tutte le superfici e riempie di pieghe le pareti, per dissolverle. Abbiamo visto che la linea greca non coglieva che la manifestazione esterna del vivente, l'organico visibile a tutti, epidermico e privo di misteri e il suo ritmo leggero e gradevole, vivificato da un'interna proporzione. Abbiamo visto che la linea egizia conosce solo il rigore e la sapienza si capovolge in geometria, poiché nella pietra non si pensa la carne ma solo la pietra, secondo lo spirito del materiale, che è spirito del deserto o del paesaggio alpino e della natura inorganica, immane tempio dei morti. Per gli egiziani la via misteriosa e quella priva di enigmi conducono all'esterno guidati dalla forma di pietra: in questo eterno modello di ogni assoluta architettura costruttiva, affiora un'acqua sotterranea dimenticata da tempo ed emerge una fede granitica e astrale, al cui dispiegarsi molte cose mutano e si cristallizza una mineralogia di ordine superiore, una seconda filosofia della natura che si innalza oltre ogni anima nella sfera dell'arte. La linea gotica contiene invece il focolare; è senza pace e inquietante come le sue forme: i capitelli, i serpenti, le teste di animali, i corsi d'acqua, un confuso intrecciarsi e guizzare nel liquido amniotico e nel calore uterino in cui comincia ad esprimersi il grembo di ogni dolore, voluttà, nascita e immagine organica. Solo la linea

gotica porta in sé il fuoco centrale su cui maturano la più profonda essenza organica e la più profonda essenza spirituale. Ma questo è lontanissimo dalla debole vita greca e insieme assolutamente contrario agli egiziani maestri di morte che guardavano a Dio più come a un muro che come a una mano, al paese in cui fu venduto Giuseppe, allo spirito del mito astrale privo dell'uomo che gli ebrei abbandonarono per vedere i grandi grappoli di Canaan. L'Egitto stratifica, il gotico crea, l'Egitto costruisce imitando l'ordine cosmico, il gotico produce per mezzo di simboli per giungere all'abbraccio, al tortuoso regno delle anime.

L'Egitto, la pietra compresa, è lo spirito del sepolcro, lo spirito della forma perfetta, del perfetto essere-costruito fondato sul materiale; è il segno formale che descrive completamente la completa chiarezza dell'estraneo, dell'oppressione e della morte, è la corrispondenza artistica con lo spazio dei morti, con il mito astrale. Il gotico, la vita compresa, è invece lo spirito della resurrezione, della formula ausiliaria, dell'essere-costruito ridotto e frammentario come semplice determinatezza oggettiva ancora inferiore; è il segno del sigillo che imprime in una descrizione incompiuta un incompiuto mistero del Noi e del fondamento, una simbolica e un'arte dell'ornamento incompiuta e funzionale, in sé piena di fermenti e ancora simbolica; è la traccia artistica dello spazio della vita, del folgorante problema del Noi, di ogni avvicinarsi al logosmythos. La vita perfetta, il Regno finalmente puro al di là della forma funzionale, il libero spirito del movimento espressivo in sé (*der freie Geist der Ausdrucksbewegung an sich*), non sta dunque nella linea greca e nelle sue luminose strutture orizzontali, ma solo nella funzionale linea gotica, per natura avventurosa e lungimirante. Solo legandosi a essa fu possibile in ogni periodo sovrastilistico trapassare l'Egitto, la pietra costruita. Mentre il romanico, il bizantino, l'indo-arabico, il gotico e il barocco (prescindendo dalla sua impropria maniera stilistica) rappresentano il crescente trionfo di questo organico spumeggiare che va oltre il cristallo.

Perciò l'uomo interiore non può che volere la linea infinita per non ingannarsi. In essa la selva vaga in mezzo al deserto, al cristallo, riducendolo a un semplice strumento spento ormai da lungo tempo. Nella sua esistenza nordica la linea infinita era una ridda di efflorescenze e di spinte scaturenti da tutto, senza una meta; solo come linea gotica essa è diventata autentica trascendenza non solo organica ma organicamente spirituale, quando sulla sua onda rigonfia poté sorgere il grande astro del Figlio dell'uomo che tutta la definisce. Lo strumento di pietra si è spezzato, la forma pura e il costruttivo di significato assoluto scompaiono, trasformandosi in una formula ausiliaria, in un'opera di sostegno (pannelli, pilastri a fascio, volte a

crociera) o al massimo nel prius formale che mette in risalto l'oggetto gotico contemplato (estatica tensione verticale, snaturalizzazione del modello, sinuosità delle traforature). Domina un oggetto profondissimo che si esprime in anticipo nel segno del sigillo organicamente astratto; l'arte gotica (e tutto quanto l'accompagna) rende espressivo un esodo nel materiale esterno come solo la musica può fare.

Le pietre sono pervase da un impulso e da un fermento che le fa fiorire con noi e partecipare alla nostra vita. Se si costruisce interiormente con le forme del Figlio dell'uomo è infatti inammissibile dimenticare se stessi. La legge non ha ancora prodotto un grande uomo, ma la libertà concepisce i veri colossi, i casi limite. In tal modo lo stesso Egitto, in cui risultano cupi gli ammassi del falso dio, conduce a opere in cui finalmente si realizza il ritorno all'organico, l'organicamente astratto. Solo così può manifestarsi l'intimo che si esprime nell'esterno, dunque l'organico di livello superiore, l'ornamento eccessivo e il sommerso rivedersi dell'Io con l'Io che io sarò: entelechia gotica di tutta l'arte figurativa. La misura alchemica di ogni costruzione non è più il sole né la geomantica e l'astrologia, ma l'uomo nel più profondo della sua interiorità, l'uomo come Cristo. Se ci sforziamo di penetrare l'andamento di questa fioritura, vediamo che dentro vi scorre e si muta la sua anima più intima, muovendosi verso di sé. Domina il gradevole calore in cui l'anima vivente non soffoca, il calore della donna amata e la luce emanata dal fiore e dalla lampada di tutte le vergini, il dolce calore in cui l'anima vivente, piena di umiltà e di devozione, viene accolta nelle braccia della Maria gotica, come il bambino Gesù. La volontà gotica di trasfigurare sempre più il coro e tutto lo spazio interno smaterializza ogni massa nella pienezza della sua tendenza ascensionale: in essa trovano spazio dipinti su legno carichi di appassionata tensione; tra le foghe rampanti e sui capitelli v'è un rigoglio di reticoli e lacci, opera di straordinari maestri dello scalpello, che suddividono le ardenti finestre con trafori ornamentali e rosoni. Ci sono curvature, non volte vere e proprie: nella navata centrale, nella profondità del coro, ovunque, il pathos dinamico imprime la propria spinta ascensionale; peccato e penitenza, raggiante bellezza demoniaca e regno dell'anima mite, serena e umiliata si avvicinano e si incontrano in queste straordinarie cattedrali di figure, trasformandole nel corteo pietrificato dell'avventura cristiana. Ma in queste pietre, in queste statue, in questa casa del cuore umano, la luce insegue, lussureggia, arde; mai veniamo rinnegati, mai si concede alla forza inclusiva del materiale qualcosa di più di un tributo riflessivo, il muro è sconfitto, le finestre multicolori conducono in un paesaggio sconfinato; ci troviamo al centro dell'amore, in mezzo agli eserciti, dove perfino le vesti e i volti dei

santi fanno propria ogni forza che chiude lo spazio, dove una nave di pietra, una seconda arca di Noè vola verso Dio e la punta del campanile si trasforma nel fiore della croce, nella mistica laringe che riceve la parola del Figlio. Ma sopra tutti questi prodigi ("Quanto lontano ogni passo mi conduce!" - "Questo è un profondo segreto, il tempo divenne qui spazio"),⁴ sopra tutto questo infinito intrecciarsi della linea, sorride Maria dolce e sapiente, ed è come se si illuminassero i sepolcri e si preparassero le lontane camere mistiche, e il più umile vedesse risplendere per lui la restitutio in integrum. Vi sono certo molte sproporzioni nelle cattedrali gotiche e nella loro struttura modellata sulla forma umana, ma è la stessa sproporzione esistente tra il nostro cuore e il nostro mondo. Anche qui si impone la rottura: le creazioni dell'unica arte organicamente e metapsichicamente eidetica, l'unica che ancora ci attende, trovano tutte la loro rappresentazione e il loro culmine nei tratti della segreta figura dell'uomo; l'ornamento e il monogramma dell'immediato essere dell'uomo, ancora mobili e incompresi, sono il suo unico e fondamentale oggetto a priori.

L'immagine della figura più intima

Là si vuole andare a casa, e proprio per questo sembrava assai importante non coprire con mezzi tecnici il punto su cui deve agire la nuova serietà dei colori. La mimetizzazione non deve realizzarsi per mezzo di un rigore diverso e di uno spregio troppo indiscriminato dell'animazione contenuta nella propria eredità, nell'impressionismo - con la sua inquietudine, con l'innegabile leggerezza conferita alla struttura formale e alla sua soggettivazione dell'immagine del mondo che è sempre disponibile, malgrado rimanga riflessiva, priva di espressione e spesso inferiore. Le vie dell'epoca moderna, dell'esplosione di un mistico e irrefrenabile nominalismo, devono essere seguite fino alla fine, se non vogliamo che in luogo del gotico apriori si reinstauri il cavo, inautentico e vuoto Egitto o si ristabilisca un legame egualmente superato con il gotico storico.

Vi è infatti qualcosa che ci separa in maniera certa e decisa da tutto ciò. Il nostro Io è diventato più intenso, la nostra ricerca più profonda, più duro il nostro esilio, più impetuoso il fiume del nostro creare: vicino sorge il nostro Sé. Il sangue dei nuovi messaggi pittorici sgorga quindi molto meno di un tempo dalle fonti del mezzo, della vita formale. Il formare non è più l'unico aiuto, anzi non ne abbiamo più particolarmente bisogno neppure per esprimerci, per guardare più in alto. In tal modo ha perso un po' della sua importanza il colore e la vera ambizione della pittura non è più creare con esso, trasformare in

esso, plasmare mediante esso. Si preferisce una visione nitida e possibilmente senz'aria. Ma ciò non è determinante: Kokoschka usa i toni del grigio, del bruno, del viola cupo e tutte le terre. E se Marc e Kandinskij preferiscono tinte più pure (il secondo va persino in cerca di una "teoria dell'armonia" della pittura) e nel complesso si impone la moda di abbandonare le sfumature atmosferiche, per deliziarsi dello splendore e della trasparenza dei colori puri, tuttavia non si gode più del colore in sé, ma si sceglie e si compone la più pura e intensa luminosità per raggiungere il contenuto emotivo. Nel colore singolo e nelle sue composizioni vive infatti un particolare valore emozionale (odio, ardore, ira, amore e mistero) che riproduce tutta l'aura in cui è avvolto il paesaggio spirituale. Di tali colori Däubler può dire: "Cadute di giallo violento giungono ad azzurre ineluttabilità".⁵ Questa è la forza del colore e il limite della sua elezione, giacché esso deve servire come finora non ha fatto mai. Se si vuole si può spesso troncare la sua gioia, la sua vita formale e, davanti all'incoercibile necessità di annunciare il messaggio, il puro pittorico, la cui riscoperta era l'oscuro vanto di molti impressionisti, è costretto a retrocedere.

Ma è di nuovo il disegno che dà un vigoroso impulso in avanti. Ormai l'occhio non si abbandona più all'esiguità dell'impressione fugace. Dobbiamo ammettere che esso è ben più un mezzo di sostegno: già a partire da Marées sembra che il pensiero che si esprime nel disegno e il nuovo modo di intendere gli oggetti rielle loro superfici acquistino una tensione ancor più profonda. E come non si mira al colore in sé, così si rifiuta la linea in sé, a meno che essa non si componga in un insieme denso ed espressivo e non in contorni levigati. Così per esempio Rousseau e Kandinskij esprimono il tremore o la cavalcata in una curva breve e impressionante, la sete di vendetta in un'energica struttura a freccia, la benevolenza in un fiore che si schiude. Le sculture di Archipenko sono abbozzi non meno carichi di violenza plastica. 'Boccioni dipinge "quelli che vanno",⁶ non più uomini tranquilli che camminano a caso, ma il camminare in quanto tale che domina il corpo trasformandosi in corporalità. Daubler li traduce in parole: "I malleoli vogliono slanciarsi impetuosamente, le suole si trascinano dietro lo spazio, i petti simbolizzano l'inserirsi del microcosmo uomo tra figure astrali, il nostro cervello rimugina tutto un mondo per le nostre strade: l'uomo è qualcosa di troppo, ma con i nostri movimenti irrompiamo irresistibilmente nelle geometrie vive, sulle spalle e sulle cosce non portiamo ancora evidenti cristallizzazioni spaziali del ritmo dei nostri passi". Il pensiero tende a esprimersi in superfici, il nuovo modo di pensare le cose secondo cubi e curve appare più profondo anche sul piano immediato della rappresentazione: il cubismo è l'espressione conseguente della magia spaziale nuova e insieme antica. Si cominciò

con la semplice scomposizione degli oggetti, portando sulla superficie della tela i loro piani nascosti. Uno dei primi dipinti di Picasso porta il titolo rivelatore di *Violino scomposto*; ma ciò che era gioco e tentativo si trasformò immediatamente in un'esperienza reale, con tutto il raro fascino di cui è carica la superficie suddivisa e che è già avvertibile nelle planimetrie e nei piani regolatori. È il fascino dell'attivo scomporsi dell'oggetto nello sfondo, dei rapporti di equilibrio tra le masse, della creazione lineare in sé nuda e attiva; la cosciente volontà di opporsi alla superficie arabescata facilmente soppressa per ristabilire le nozioni di misura, volume e massa e ritrovare quella misteriosa attrazione, ordine e statica che regola lo spazio facendone la risultante di equilibri tra quadrati e tra cubi. Ma appare anche qualcosa d'altro, di più fecondo - assai diverso dalla semplice forma funzionale, dalla ingegneria o dal falso ricordo dello spazio dei morti egizio - qualcosa che guida verso l'alto: pittori che pensano in termini spaziali non sono solo Marées e Cézanne (a cui rimanda la famosa frase sulla figura costruita in base al cono, al cilindro e alla sfera) ma, come osserva giustamente e acutamente il Fechter, la stessa Madonna Sistina, che appare immersa in rapporti spaziali dalle remote risonanze e carica di celesti spazialità portate verso di noi, ha parecchi elementi della vita spaziale cubistica. Non è solo la giusta disposizione spaziale che rende cubisti, giacché in tal caso ogni dipinto del passato e dei periodi stilistici assoluti dovrebbe essere considerato cubista; ma Raffaello, con tutti i suoi singolari contrasti, chiarisce in questo senso molto più di quanto non ci sia dato di verificare nell'opera tanto più significativa di Leonardo. Oggi non solo le cose stanno nello spazio, ma lo spazio sta nelle cose, è attivo e può certo formare uno sfondo incomparabile come nel Pantheon romano o nelle cattedrali gotiche.

Ma sono state trascurate molte cose: si deve ancora rompere il disegno. Questo ha la possibilità e il compito di fermare la fugacità di un intenso sentimento non solo visivo ma carico di echi lontani, fornendogli il sostegno materiale. Come tutte le forme che hanno molti significati, può anche esprimere una determinatezza concreta di tipo inferiore. Ma troppo spesso cose già note hanno costruito in forma quadrata il luogo in cui vivere, dando una diversa disposizione al loro mondo banale con scatole, casse e cubi da cui si può ricavare ben poco, malgrado l'apparente profondità in cui si stratificano. Inoltre, se Kokoschka e Picasso distruggono la precedente fede nel puro colore, il movimento futurista con la sua volontà di ebbrezza, dinamismo e temporalità che scorre in mille correnti turba i cerchi dell'ordine vuoto e spento delle opere cubiste. Movimento, più ancora: sgorga il più inatteso senso di fiaba del disegno e della linea, violentissima reazione contro ogni pittura "assoluta" apparentemente paga della sua stessa immagine, riducendo la statuaria cubista e

funzionale a una stabilizzatrice formula di mediazione o al massimo alla forma dell'inferiore determinatezza dell'oggetto nel mondo espressionistico in cui l'Io si costruisce e si proietta. Se si ha inoltre l'impressione che certi resti conosciuti, un occhio, una chiave di violino o anche solo un numero, siano rimasti quasi involontariamente nelle tele cubiste, proprio Braque, Derain e altri giovani pittori del gruppo di Picasso ci possono invece dimostrare che, a dispetto di tutte le sottrazioni del cubismo, si desidera appunto ritrovare questi riferimenti agli oggetti, e non solo all'inizio, come testimoni ultimi di un commosso addio al mondo, e non solo nel soggetto, ma nel più astratto predicato dell'opera d'arte. Queste figure insolite si possono quindi considerare come tormentose costruzioni ausiliarie, la cui concentrata astrattezza si risolverà in un nuovo legame e in una nuova simbolica degli oggetti. Il proposito di giungere a una più profonda forma di rappresentazione mediante una pittura chiusa in un'interna quiete spaziale, quale è quella perseguita dai cubisti contro l'emotiva naturalezza dell'espressionismo, è del tutto irrealizzabile se viene intesa alla lettera come pura costruzione pittorica di piani e di masse ed è in genere concepibile solo in quanto un cubo, visto come ornamento, non è più tale, non è più intatto, ma è l'oggetto che si estende nel modo più funzionale fino alla figura significativa. Ciò è possibile in virtù di una trasparenza plasmata che trova il suo punto di partenza nella realizzazione della forma senza peraltro coincidere con essa e senza essere continuamente accompagnata da preoccupazioni stilistiche, dalla gioia della costruzione che era ancora presente nell'impressionismo e ritrova nel cubismo una totale ipertrofia geometrica.

Ma è ancora possibile costruire e innalzare delle volte sopra di noi? Occorre che a questo punto si inserisca e si affermi una superiore teoria d'arte applicata, come dicemmo sopra a proposito delle poltrone barocche. È probabile che, grazie alla straordinaria ricerca di espressione, alcune realizzazioni di arte applicata, quindi plastiche e architettoniche, si impongano sul puro pittoricismo durato finora. Quindi in una prospettiva futura, al di là dell'arte applicata in senso stretto, determinata sul piano sociale e stilistico, dunque anche al di là dell'ornamento inteso come qualcosa di unilineare e incapace di trascendere, una sedia Sheraton oppure le sagome non terrene di alcuni armadi barocchi possono avere sul piano estetico un aspetto e un significato superiori al più dolce Perugino o agli ancora più famosi illusionismi della storia dell'arte. In questa direzione tendono già molte cose e di nuovo emergono realtà remote o mai comprese: le maschere rituali, i totem, le travi intagliate delle case, le decorazioni degli astragali, i tabernacoli, il concetto di una scultura intagliata di tipo negroide, nordico, gotico e barocco, il corpo anonimo di una

scultura come architettura. Ciò permette di studiare l'architettura compromessa, anzi perduta a causa della completa eliminazione del legno e dell'imporsi della forma funzionale, come lo spazio intimo della terra natia che la pittura deve preparare e avvicinare nel modo migliore. E con la pittura, anche la scultura deve inserirsi in uno spazio architettonico che occorre creare oggi per la prima volta, e che diventa sempre di nuovo simile all'uomo in quanto espressione anticipatrice di un *tat twam asi*,⁷ di un "Qui sei tu". Come incontro con il Sé negli oggetti dipinti, stando con questi nell'assoluta prossimità della musica non più coagulata.

Il nostro segreto monogramma pittorico

Così cerchiamo l'artista che ci faccia avvicinare e incontrare con noi stessi. Il suo sguardo nuovo plasma forme irriconoscibili e passa come nuotando tra le cose date, sconvolgendole come un ciclone. È bello vedere l'acqua che scorre, un vecchio albero o un cupo lago di alta montagna. Ma è sufficiente possederli nella natura dove si può ancora godere, tra l'altro, di quella parte irriproducibile di aria e di apprezzabile vastità di spazi meglio di quanto non possano mai comunicare tutte le gioiose attese dell'arte. Inoltre fotografia e cinema hanno compensato in maniera eccellente, per così dire, chiunque desideri ricevere per mezzo di immagini impressioni naturali senza deformazioni, e il cinematografo è la migliore galleria di quadri e sta alla pari con le maggiori mostre d'arte del mondo. Di questo dovrebbero ricordarsi quelli che davanti a ogni quadro espressionista si chiedono che cosa rappresenti e come sia possibile quindi che ai loro occhi, simili a una semplice lastra fotografica, un inferno si rimpicciolisca in un angolo di strada. Già a partire da Van Gogh avviene un perspicuo cambiamento; noi ne siamo improvvisamente coinvolti e proprio questo viene dipinto; certo, le cose che si accalcano sono ancora riconoscibili, ci sono sempre ringhiere e steccati, sottopassaggi, travi di ferro, muri di mattoni e di pietra, ma tutto si intreccia improvvisamente in modo strano, la rifiutata pietra angolare esplode in scintille e il contrassegno di ogni manifestazione, l'incomprensibilmente affine, il perduto per noi, il prossimo, il lontano, l'essere Sais del mondo, si illuminano nelle tele di Van Gogh come in seguito solo in Strindberg. Ma forse ancor più profondamente che in Van Gogh il capovolgimento in senso espressionista è chiaro in Cézanne, pur se più nascosto e in parte ricoperto dalla rigorosa facciata pittorica che fa di lui l'ultimo grande stilista moderno: giacché questi non sono più frutti, né tanto meno frutti modellati con il colore, ma tutto racchiude una vita solo immaginabile; e a tal punto queste

nature morte sono paesaggi eroici, a tal punto anzi queste immagini sono cariche di peso mistico e di una mitologia ancor sconosciuta e innominata, che la loro caduta incendierebbe il mondo. Qui la natura morta non appare immotivata; le culture chiuse che si rappresentavano il mondo come nel tardo dramma barocco di intrigo sono infatti ormai alla fine e non si possono più recepire nella loro autenticità attraverso modelli romantici o teosofie zodiacali. La "natura morta" non solo è rimasta praticamente l'unico oggetto pittorico, ma per il suo essere scaturita, per la sua intensità del piccolo è anche, o può essere, superiore a ogni cultura. Nel migliore dei casi essa è soprattutto un sigillo, non un ideogramma che coincide perfettamente con il nostro intensivo più intimo, con il mistero del Noi e del fondamento, come invece l'ultima musica pensabile e l'ultima metafisica pensabile; nella nuova tavola dunque la cosa si trasforma in maschera e in "concetto", nella maniera deforme e denaturalizzata delle arcane emozioni della meta: l'intimo umano e l'intimo del mondo si avvicinano.⁸ Improvvisamente vedo i miei occhi, il mio luogo, il mio stato: sono io questa cassetta e questi pesci, questo modo in cui i pesci stanno nella cassetta; il dislivello scompare e si accresce la distanza tra soggetto pittorico e oggetto pittoricamente rappresentato, e questo deve rinascere a qualcosa di diverso dalla sua semplice materialità di cosa, cioè alla sua essenza, principio intimissimo della sua e della nostra possibilità. La mia danza canta, cantano le mie stelle del mattino, e tutte le cose formate nella trasparenza raggiungono l'orizzonte costruito dall'Io e l'ornamento soggettivo della sua entelechia: ed è una traccia, un segno del Macantropo, un sigillo della sua arcana figura, dell'occulta Gerusalemme dell'anima.

Qui non vi è nulla da prendere a prestito dall'esterno, l'anima non ha bisogno di farsi prescrivere nulla di estraneo. Ma la sua indigenza è abbastanza forte per spingerla a rivestirsi di involucri e di segni con cui sostenersi, e i dipinti divengono unicamente l'apparire del nostro Sé in un luogo diverso. Van Gogh indicava ancora al di là di noi e in lui ancora parlano le cose, ma nonostante la loro veemenza sembrano parlare solo di sé e non essere eco dell'uomo; ma d'un tratto noi riecheggiamo solo di esse. Eppure con il nuovo espressionismo l'uomo è ridotto a una natura alla Kaspar Hauser, che si serve degli oggetti soltanto come segni mnestici della sua origine inaccessibile oppure come segni grafici per mantenere e conservare la sua progressiva reminiscenza. In tal modo le cose abitano nel proprio intimo e quando il mondo visibile sembra crollare e svuotarsi sempre più nella propria anima, cominciando a diventare non categoriale, le risonanze del mondo invisibile cercano di diventare immagini in esso e per esso: superfici evanescenti, crescendo di pienezza, divenir-selva, flusso e riflusso delle cose nella selva di cristallo dell'Io, profondissima

esplosione creatrice, pansoggettivismo nella cosa, dietro la cosa, come cosa stessa, dove l'oggetto esterno scompare per ritornare come una delle cinquecento divinità di Canton nel tempio dell'occulta Canton interiore. Qui le opere d'arte conosciute nella loro eterogeneità, possono apparirci come specchio della terra in cui scorgiamo il nostro futuro come dissimulato ornamento della nostra figura più intima, come compimento finalmente percepito e adeguato, come presenza del Sé dell'eternamente pensato, dell'Io, del Noi, del tat twam asi, della nostra gloria che vibra nel mistero, della nostra occulta esistenza divina. Ed è anche struggente desiderio di vedere infine il volto dell'uomo; in tal modo anche per la magica opera d'arte non possono esistere strade di sogno che non portino a Sesenheim e all'esperienza del cavalcare incontro a sé,⁹ nessun legame oggettivo che non rispecchi in tutto il mondo i tratti segreti del volto umano, e colleghi così l'organico più astratto con l'anelito verso il nostro cuore, verso la pienezza dell'apparire se stessi.

Note

1. Il concetto di "volere artistico" venne coniato dallo storico dell'arte Alois Riegl (1858-1905) in due saggi fondamentali - *Problemi di stile*, tr. it. di Mario Pocar, Milano, Feltrinelli, 1963, ma soprattutto *Industria artistica tardoromana*, tr. it di B. Forlati e M.T. Ronga Leoni, Firenze, Sansoni, 1953 - per indicare la tendenza che caratterizza il fare artistico di un'epoca storica che si concretizza in particolari scelte stilistiche. Il tratto saliente del *Kunstwollen* è coglibile nella "impersonalità": ogni epoca artistica possiede un proprio universo stilistico che si esprime necessariamente nell'attività artistica individuale. Il *Kunstwollen* si realizza nella produzione del singolo e, con differenti gradi di intensità, in tutte le arti, con il ricorrere di determinate forme stilistiche, escludendo così che lo stile possa dipendere da scelte arbitrarie. Il compito fondamentale dello storico dell'arte consiste allora nella comprensione della evoluzione del "volere artistico" nelle diverse epoche e della legge che la informa. La prima conseguenza importante che discende dall'interpretazione della storia dell'arte sotto il segno del *Kunstwollen* è che ogni stile, al pari di ogni epoca, deve essere considerato perfetto, sicché nella metamorfosi del "volere artistico" non possono essere individuati periodi di decadenza. In secondo luogo ogni realizzazione storica del *Kunstwollen* è un modo di rispondere alla frammentarietà del vissuto umano mediante la costruzione di una totalità per la rappresentazione umana. Ernst Bloch elabora questo concetto riegliano sviluppando una filosofia della storia dell'estetica che si determina in un sistema del *Kunstwollen*. L'esposizione completa del *System des Kunstwollens* si trova nell'edizione del 1918 del *Geist der Utopie* e nell'edizione utilizzata per la presente traduzione è stata eliminata la parte strettamente metodologica. La riassumiamo per sommi capi perché risulta estremamente importante per inserire nel loro contesto i tre momenti fondamentali del *Kunstwollen*. Ernst Bloch costruisce il presupposto della filosofia della storia vedendo nell'uomo l'oggetto a priori di tutta la storia dell'arte che è produzione di ornamento. Il vertice espressivo delle grandi opere d'arte non è mai una meta finale come pensa Schopenhauer, bensì un punto nel cammino verso la meta. Tale percorso non ha il carattere di un processo lineare e continuo in cui gli stadi e la fine siano a priori garantiti; piuttosto si tratta di un procedere a salti (*sprunghaft*), per esplosioni in cui si costruisce la storia dell'uomo che va incontro a se stesso, al Regno: "La storia stessa

esige di essere introdotta nella metafisica come valore posizionale della successione e della filosofia della storia dell'Apriori" (Geist der Utopie, edizione del 1918, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1975, p. 37). Il sistema del Kunstwollen blochiano si articola in quattro momenti fondamentali in cui si manifesta lo Streben creativo. Il primo è quello del voler designare se stessi (sich selbst bezeichneri). Il secondo è la volontà della forma in cui il Sé cerca se stesso nel materiale. Nel terzo momento il materiale prende il sopravvento sull'Io e la t'orma si fa costruzione inorganica astratta. Ma nel quarto momento, il momento della libertà contro quello della legge, l'organico, la nostra vita prende il sopravvento e abbiamo la costruzione organica astratta.

2. Fra i principali esponenti dell'estetica dell'empatia, ima delle maggiori correnti dell'estetica posthegeliana, si possono ricordare Friedrich Theodor Vischer, Robert Vischer, Theodor Lipps, Johannes Volkelt. Ma è con Heinrich Wölfflin (1864-1945) e soprattutto con Wilhelm Worringer (1881-1965) che l'empatia diviene essenziale per la fondazione di una "psicologia degli stili". In particolare per Worringer l'impulso ompatico si definisce in opposizione alla tendenza all'astrazione. Sulla scia di Riegl, Worringer nel tentativo di liberare lo sguardo dello storico dell'arte e dell'estetologo da una prospettiva eurocentrica e classicistica (estetica = arte bella = arte classica) perviene alla teorizzazione di una una tipologia antropologica in base a cui lo stile è quell'apriori psichico-esistenziale che si esprime in ogni manifestazione spirituale, in primis nella religione e nell'arte. Secondo tale prospettiva l'empatia è il fondamento psicologico tipico solo dell'arte classica, cioè di quelle epoche di "immanenza" caratterizzate da ima volontà antropomorfizzante, da un senso di armonia tra uomo e ambiente. Questo impulso stilistico non corrisponde però alla situazione dell'uomo primordiale che è definito essenzialmente come animale fobico teso alla "trascendenza": gli inizi dell'arte sono caratterizzati da una "agorafobia spirituale nei confronti del vasto, incoerente, sconcertante mondo dei fenomeni": l'astrazione strappa l'oggetto "dall'inarrestabile fluire dell'esistenza" nel tentativo di "renderlo necessario e inalterabile, di avvicinarlo al suo valore assoluto, [...] o alla cosa in sé." (Astrazione ed empatia, tr. it. di Elena De Angeli, Torino, Einaudi, 1975, pp. 36-38). L'istintivo impulso trascendente entra in crisi quando lo sviluppo della razionalità scientifica occidentale sostituisce ai valori delle forme astratte e geometriche quelli della conoscenza concettuale. In ogni caso ambedue, sia l'impulso empatico, sia quello astrattivo rispondono a una necessità di espressione irriducibile a ogni estetica di tipo mimetico. Ambedue gli impulsi stilistici fondamentali sono sotto questo aspetto di tipo astrattivo nel senso che differiscono solo nel grado, analogamente a come l'organico solo per grado differisce

dall'inorganico. Lo stile gotico è interpretato da Worringer quale ossimorica sintesi di astrazione ed empatia, come una vitalizzazione dell'elemento inorganico, una empatica modalità espressiva dell'astratto. Il tentativo di fondare un'estetica antimimetica, anticlassicistica, non eurocentrica sui concetti di astrazione ed espressione trasformarono le opere di Worringer (in particolare il saggio del 1910 *Trascendenza e immanenza dell'arte*, tr. it. di Elena De Angeli, in Andrea Pinotti, *Estetica ed empatia*, Milano, Guerini, 1997) in una sorta di fondamento teorico del Blaue Reiter, malgrado le intenzioni del suo stesso autore. Questi concetti che Worringer ha sviluppato in *Formproblem der Gotik*, Piper, Munchen, 1911, ritornano ma completamente trasfigurati nel testo blochiano che nel suo messianismo teoretico abbandona i limiti creaturali dello psichismo worringeriano e si fa eco d'èl'"intima struttura mistica dell'immagine del mondo che è il grande problema della nostra generazione" (Franz Marc). In Worringer "il valore di un'opera d'arte consiste nella sua facoltà di suscitare felicità" (ivi, p. 34), mentre in Ernst Bloch l'opera d'arte è il presagio dell'incontro con il Sé, l'approfondimento della nostra Sehnsucht, l'espressione della nostra fame in un ornamento che, come disse Riegl, è uno dei bisogni più elementari dell'uomo.

3. Il testo hegeliano suona così: "La piramide è un cristallo di per sé, dove abita un morto; nell'opera d'arte, che spinge fino alla bellezza, viene immaginata l'anima interna dell'esteriorità della figura. [...] In questa lotta stessa viene intuito Dio; quel che con ciò si può raggiungere è l'innalzarsi dello spirito dalla naturalità". La citazione di Hegel è data dalla prima edizione berlinese delle opere (G.W.F. Hegel, *Werke, Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden, des Verewigten*, Berlin, Duncker und Humblot, 1832-1845, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, XI, pp. 374 sgg.), che è quella usata da Ernst Bloch anche nel suo libro su Hegel *Soggetto-Oggetto*, commento a Hegel.

4. Si tratta di un dialogo tra Parsifal e Gurnemanz nel primo atto del Parsifal di Richard Wagner: "Parsifal: Ich schreite kaum, doch wahn ich mich schon weit. Gurnemanz: Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit" (Richard Wagner, *Parsifal*, Stuttgart, Reclam, 1976, pp. 23-24).

5. Theodor Däubler (1876-1934) figlio di genitori svevi, ma nato e cresciuto a Trieste, nel suo poema *Das Nordlicht* (L'aurora boreale) (1910) ha simbolizzato nel mito del sole l'oggetto finale luminoso a cui si volge la terra e in quello dell'aurora boreale la luce del mondo che trova nell'uomo il suo massimo fulgore. Il libro è attraversato da una forte tensione spirituale che esprime il bisogno insopprimibile di autotrascendimento insito nell'intimo umano e nei suoi bisogni più

essenziali. Nella sua opera *Der neue Standpunkt* (La nuova situazione) Däubler ha saputo mettere in luce il valore stilistico del colore puro e intenso come ci appare in Van Gogh e nel *Blaue Reiter*.

6. In un ciclo di quadri intitolato *Gli stati d'animo* (1911) Boccioni ha dipinto insieme a *Gli addii* e a *Quelli che restano* il quadro *Quelli che vanno*. Dice Boccioni: "La pittura degli stati d'animo vuole che questo arabesco di forme e di colori si determini nell'artista nella sua caratteristica fatalità drammatica. [...] Insomma la realtà non è l'oggetto, ma la trasfigurazione che esso subisce nell'identificarsi col soggetto. Creazione ed emozione sono la stessa cosa. [...] Una folla che passeggia crea un ambiente emotivo inerte con direzioni perpendicolari, mentre una folla che parte vive in un ambiente emotivo agitato con direzioni irregolari ad angoli acuti, a linee oblique e a zig-zag aggressivi. [...] L'oggetto appare quindi nel suo moto assoluto che è la potenzialità plastica che l'oggetto porta in sé strettamente legata alla propria sostanza organica: è quella che ho chiamato la psicologia primordiale dell'oggetto" (*L'opera completa di Boccioni*, a c. di Gianfranco Bruno, pres. di Aldo Palazzeschi, Milano, Rizzoli, 1969, p. 106).

7. *Tat twam asi*: letteralmente in sanscrito: "Tu sei questo" (cioè: "Nella tua essenza intima sei identico all'invisibile sostanza di ogni cosa"), formula attribuita al bramino Aruni e divenuta la "grande parola d'ordine" (*mahavakya*) del non-dualismo (*advaita*) vedantico.

8. L'avvicinarsi dell'intimo umano e dell'intimo del mondo realizzano la *Selbstbegegnung* come *Anagnorisis*. L'intimo diviene l'esterno e l'esterno diviene come l'intimo: l'*Anagnorisis* si fa *Vorschein* dell'assoluto incontro con il Sé, del disvelamento del nostro volto. Qui fa luce avvicinare il testo blochiano a *L'uomo senza qualità* di Robert Musil. Ernst Bloch ci fa capire Robert Musil quando afferma che l'artista responsabile sta più vicino al filosofo dell'empirista senza soggetto" (*Geist der Utopie*, 1918, p. 227) poiché vi è un'altra verità da quella di ciò che è, una verità che ci riguarda, la verità di un mondo a cui noi diamo vita. L'indeterminatezza del romanzo di Robert Musil "vuota, negatrice ed insieme piena d'attesa, allegorico *Vorschein* senza illusioni" (Ernst Bloch, *Experimentum mundi*, p. 168) ha in sé il presupposto della raggiungibilità della meta e dell'azione che rinnova i suoi tentativi perché sempre insufficienti.

9. Qui si allude alle dieci poesie del cosiddetto canzoniere goethiano di *Sesenheim* e in particolare alla poesia *Willkommen und Abschied*, Johann Wolfgang Goethe, *Opere*, tr. it. a c. di Vittorio Santoli, Firenze, Sansoni, 1970, p. 1224).

Filosofia della musica

Sogno

Noi ascoltiamo solo noi.

A poco a poco diventiamo ciechi per l'esterno.

Anche tutto ciò che formiamo ci riconduce intorno a noi. Non è proprio così immediatamente egotico (ichhaft), così vaporoso, fluttuante, caldo, oscuro e incorporeo come il sentimento di essere sempre in me, di essere sempre cosciente. È una materia e un'esperienza di vita legata all'estraneo. Noi camminiamo nella foresta e sentiamo: noi siamo, o potremmo essere, ciò che la foresta sogna. Piccoli, simili all'anima e invisibili a noi stessi, camminiamo tra le colonne dei suoi tronchi, siamo come il suo suono, come qualcosa che non potrebbe ridiventare foresta o giorno esterno e visibilità. Non possediamo tutto questo muschio, questi bizzarri fiori, radici, tronchi e raggi di luce che ci attorniano o significano, poiché noi siamo tutto ciò, poiché noi siamo a esso troppo vicini, vicini allo spettrale, all'ancora innominato della coscienza o del diventare-interiore. Ma da noi divampa il suono come una fiamma, il suono ascoltato, non il suono in sé o le sue forme. E senza mezzi estranei ci indica il cammino, il cammino storicamente intimo, come un fuoco in cui non l'aria vibrante ma noi stessi incominciamo a tremare e a toglierci il mantello.

Per la storia della musica

In che modo ci ascoltiamo dapprima?

Come un incessante canticchiare (endloses vor sich Hinsingen), come nella danza.

Sono ancora entrambi senza nome. Non vivono in sé, nessuno qui ha formato personalmente. Possiedono, dove li si trova, l'incanto dell'originario iniziare. Ma si doveva in primo luogo passare per qualcosa d'altro, che dava ampiezza e solidità di apparato

all'espressione.

Inizi

Nasceva solo a poco a poco. Anche delle prime melodie conosciamo ancora ben poco. Nemmeno i canti greci ci sono conservati in più ampia misura.

Ciò che è giunto fino a noi è quasi sempre privo di fascino e vuoto. Ed è quasi impossibile farsi un'idea particolarmente favorevole del suono dei cori greci e del primo Medioevo. Tutti gli esecutori dovevano limitarsi a una unica melodia. Era lecito al più emettere sotto il canto la nota fondamentale e la quinta del modo relativo, la quinta di bordone, lasciandola tenuta. Anche il canto liturgico non si scostava dai limiti dell'unisono. Già all'inizio veniva articolato mediante i responsori della comunità. È quindi possibile che nell'insistente salmodiare, nei numerosi vocalizzi e jubilationes dei libri dei canti ambrosiani e gregoriani, nell'ornamento della semplice, sottile linea melodica e non da ultimo nella saldezza davvero basilicale di questi corali, il canto liturgico abbia significato per la comunità più di quanto non sia ancora possibile provare fuori dall'estasi religiosa.

Nel complesso tutto questo è un bene spento. E non molto diversa è la situazione della musica posteriore, la musica a più voci del Medioevo. Solo i cantori girovaghi cominciano a inventare qualcosa di nuovo. Essi non seguono alcuna scuola e così, primi tra tutti, osano comporre in maniera polifonica. Vi era almeno un suono d'arpa a lecita disposizione del trovatore anche nel periodo del più rigoroso unisono. Inoltre l'arpa non è adatta a libere esecuzioni in cui la melodia sia distintamente percepibile nelle sue figurazioni e quindi porta di per sé alla fusione dei suoni negli accordi. In tal modo qui non è vivo soltanto il movimento più libero e il bisogno d'espressione, ma riconosciamo anche un inconfondibile avvicinamento al modo maggiore e minore e alle modulazioni delle epoche successive, indipendente e ben più deciso dei tentativi semplicemente intelligenti degli armonisti contemporanei, che avevano escluso i trovatori dalle loro scuole. Ma quanto vi era di buono è andato perduto, oppure è divenuto superfluo a opera dei posteriori maestri della cantilena italiana, affini ma indubbiamente più splendidi. D'altra parte i contemporanei tentativi di polifonia (verificatisi solo nella musica europea), sostanzialmente non superarono, neppure nella musica del tardo Medioevo, lo stadio del lavoro teorico preliminare, estraneo al sentimento dell'opera d'arte. Hucbald con il primo presentimento di suoni simultanei in consonanza,¹ Guido d'Arezzo con le origini della

più esatta notazione musicale, Francone di Colonia con la notazione mensurale derivata dall'uso di contrapporre, nel discanto, un complesso di voci a una sola, ci testimoniano della grande inventiva dei monaci dotti. Ma tutto rimane chiuso nella scolastica, e non si può più dare una giusta valutazione dei loro meriti intrinseci, poiché è impossibile immedesimarsi nelle reali difficoltà del tempo, e la loro autentica perfezione artistica è ampiamente superata anche sul piano teorico dall'epoca successiva e già moderna dei fiamminghi.

Tuttavia anche il loro sguardo è ancora vuoto. Pensiamo soprattutto all'importante Josquin. Alcuni suoi pezzi minori sono straordinariamente ricchi di un'intima efficacia suscitata dalla voce ispirata. Ma come è secco il pane quando nutre con più pretese, come è duro il movimento delle parti, quanto poco cantabili, espressive e melodiche sono anche le artistiche e mirabili composizioni di Dufay e di Ockeghem! Il testo non ha alcun influsso, e l'immenso lavoro dell'intelletto chiuso in se stesso rimane sterile. La matita vorrebbe calcolare da sola e l'otto intrecciato non coglie nulla. È una partitura solo da guardare, di straordinaria qualità, che non è priva di una certa forza complessa quando la si ascolta, ma che sostanzialmente rappresenta solo l'armamentario tecnico di un barocco tutto diverso. Fu necessario l'intervento di una spinta dal basso che portò la semplicità e ricondusse il puro calcolo delle partiture ai luoghi della necessità dell'anima e del testo. Solo così poté compiersi la parola di Lutero nel senso bello e antiformale della frase: "Gli altri maestri del canto devono fare come vogliono le note, ma Josquin è il maestro delle note, che devono fare come egli vuole".

Il nuovo influsso giunse dalla canzone popolare. Si cantava a tre, fino a sei voci, e comparve così il madrigale. Questo conservò il suo contenuto leggero e quasi sempre erotico, e in tal modo la canzone originaria diede una forte impronta alla parte superiore cantabile. Subito dopo anche gli antichi modi vengono "traforati"² dal cromatismo. Fu il fiammingo Willaert, sotto la particolare influenza italiana, il primo a usare una scrittura cromatica e a servirsi della nuova divisione dell'accordo in maggiore e minore. Al precedente, delicato tessuto vocale dalla trama multiforme, egli sostituì l'accordo fissato nettamente perché simultaneamente, e in tal modo scoprì, come dicevano i Veneziani, Yaurum potabile, cioè le nuove possibilità di una musica armonica ancora in un'epoca di puro contrappunto. Non molto tempo dopo Hassler introdusse in Germania il nuovo suono armonico, per inserire il suo splendore nell'elaborazione polifonica del corale protestante. A questo punto il canto emerge definitivamente, cioè il cantus firmus, prima affidato al tenor, dunque a una voce intermedia, fu portato nella voce superiore, in modo che le altre voci, assumendo la funzione di ripieno, si subordinassero sempre più al

discanto che conduceva la melodia principale, cantabile. La soluzione migliore fu di far procedere le voci di accompagnamento nel modo più simmetrico possibile alla voce superiore in un'armonia simultanea, evitando che ciascuna voce, ex cantus firmi una voce plures faciens, avesse il proprio andamento autonomo per imitazione, inversione, moto retrogrado ecc., secondo le regole del canone e del contrappunto. A partire da Orlando di Lasso è raggiunta la completa libertà. Egli signoreggia il canto conviviale con non minore maestria della gravità dei suoi sconvolgenti salmi penitenziali; tutto è ormai pronto nella sua massima ampiezza per essere espresso, costruita è la casa del suono, preparata è l'estensione, la prospettiva, la trascendenza dello spazio sonoro che per la prima volta diviene davvero completamente "musicale". Lo stile melodico italiano e il contrappunto fiammingo non sono più scissi ma si fondono l'uno nell'altro, fornendo i mezzi desiderati all'espressione, che è perciò raggiunta solo con passione e intenzionale soggettività. Ogni durezza, unilateralità e alternativa appartengono ormai al passato: grazie al soggetto Orlando la lotta del trouver con il construer è stata per lungo tempo conclusa in modo così completo e decisivo che d'ora in poi cantano tutte le voci e i trovatori e la scuola si riunificano. E quindi sia il primo elemento, il melodico (che qui deriva ancora in gran parte dalla scala e non dalla vita dell'accordo e perciò richiede non tanto l'armonia quanto le molteplici linee del contrappunto), sia il secondo, il contrappunto stesso, questo antico calcolo combinatorio un tempo così incurante della bellezza del suo materiale melismatico e tematico, vivono la loro completa unione nella gioia del far musica. Orlando fu una natura rembrandtiana, Palestrina è invece una natura raffaellita. In lui i suoni si sono fatti più silenziosi e sono guidati con sublime disposizione verso una combinazione di accordi, verso il riposo. Le poche voci umane si raggruppano, talora riportandoci nella più intima semplicità armonica, come nel canto gregoriano, talora riconducendoci nella potenza spaziale delle linee melodiche, dell'andamento musicale che riceve colore dall'omofonia, come dimostrano lo Stabat Mater e ancor più la famosa Missa Papae Marcelli: e tutto ciò è già così straordinariamente armonico, non armonico-drammatico, ma pensato come armonia serafica ancora priva di ritmo (un tappeto per Bruckner e l'ultimo Wagner), che l'unica comprensione adeguata di questa musica sta nell'ascoltare l'accordo, cioè l'unificazione tra la verticale delle note basse e l'orizzontale limitata alle note alte in cui si crea l'impressione generale del melodico. Orlando di Lasso e Palestrina sono i primi geni musicali che hanno confutato la costruzione della scuola fine a se stessa. L'espressione melodica, la melodia, è elevata a contenuto unico, a un contrappunto che in Orlando è più passionale e ha un andamento

prevalentemente lineare, mentre in Palestrina è più religioso e si regge quasi sempre sull'accordo.

Il metodo

Perciò d'ora in poi non si può più essere limitati. Passa infatti in secondo ordine tutto quanto riguarda il mestiere. Il suono è saldo, il focolare fondato. La padronanza dei mezzi tecnici non basta a risolvere ciò che ora sopravviene. Si può essere degli abili musicisti senza tuttavia dare vita a nulla, poiché il semplice mestierante si confonde proprio davanti a ciò che premia il mestiere.

La successione tecnica

Inoltre c'è ancora qualcosa che ci costringe a diventare molto vivi. È chiaro che anche per quanto concerne gli artisti più importanti, non c'è nulla che li sviscisi tanto quanto l'inserirli o il collocarli in una qualsiasi serie di sviluppo specialistico, nella storia delle formule tecniche, semplici termini di mediazione e di sostegno. Come è diventata noiosa oggi per chi non la conosce, e forse ancor più per chi la conosce, l'Undine di Hoffmann, dopo che Weber, che pure deve molto sul piano strumentale all'opera precedente, fa tutto assai meglio nel Freischtitz. E come possono apparire sgradevoli, soprattutto nell'Euryanthe, le armonie di Weber a quel tempo nuovissime, se ascoltandole non si può reprimere il pensiero insistente e insensato di un plagio dal Lohengrin. In periodi posteriori ciò che è stato inventato in precedenza ha perduto qualsiasi interesse, e non può essere rivissuto con la stessa partecipazione originaria per le condizioni del problema o per la novità della sua nascita, poiché è diventato una pura questione tecnica; il vero carattere dei grandi musicisti non è dunque determinato in base alla storia della tecnica musicale. In caso contrario i precursori si identificherebbero quasi con quel nocciolo che in essi non è presente, ma che preparano inesauribilmente sul piano dell'analisi formale. Quanto più i grandi maestri sono debitori alla regola precedente, tanto più esattamente la loro novità non si manifesta negli elementi artigianali ma nell'uso assolutamente originale che ne fanno. Chi può dire che Mozart sia impensabile senza la scuola di Mannheim e l'opera buffa? È forse la regola o non piuttosto l'uso che ne fece, a rendere Gluck superiore all'antica opera fiorentina e francese? È forse necessario aggiungere quanto fosse legato all'antico lo stesso Bach, e con quanta chiarezza egli si staccasse dall'armonia sempre più molle della scuola napoletana solo per recepire invece di Scarlatti gli antichi fiamminghi e gli italiani? Eppure anche Bach conservò un certo bel canto, e le danze e le

canzoni hanno in lui grande importanza formale. Per quanto riguarda la tecnica di composizione, in cui si ricollega al passato con una reazione che per certi aspetti ricorda Brahms, egli è superiore alle conoscenze contrappuntistiche degli antichi maestri solo per l'uso che ne fa, non per la tecnica compositiva in sé. Ciò è ancor più particolare in Beethoven, la cui nuova maniera non è affatto nuova sul piano tecnico. Poiché molti sono stati i fiumi che sono confluiti nella sonata; e se anche Haydn è stato il primo ad avere creato come opera questa forma pluritematica, è tuttavia assai interessante che proprio questo maestro oggettivamente silenzioso continui a vivere come padre del sovvertimento, amando ben più di Beethoven gli esperimenti tecnici. E che invece Beethoven, allievo di Haydn, non abbia incontrato nulla di tecnico da rivoluzionare in base alla sua determinata maniera musicale.

Perciò qui non vi è nulla da ordinare e costruire in una qualche "progressione". Le grandi individualità sono incomparabili e sono veramente nate per qualcosa di diverso dalla regola tecnica. Basti ricordare le false chiacchiere di Hanslick,³ che contrappone a Gluck Mozart, a Mozart Rossini, a Rossini Meyerbeer. Comprenderemo allora come, in questo gioco in cui si contrappone un musicista all'altro sul puro piano tecnico, tutto si riduca a una formula meschina, superficiale e irriverente, soprattutto quando, come in questo caso, il critico si ferma improvvisamente proprio nel punto in cui il procedimento è più moderno, viola la norma del progresso banale, e della storia si serve unicamente per questo gioco, rimanendo conseguente solo nella sua meschinità. Se due personaggi non cantano mai simultaneamente, nel Rheingold ha le sue ragioni, che solo qui sono fondate; e se il Tristan non risale nei suoi elementi essenziali all'antica monodia fiorentina, il Don Giovanni è invece un dramma musicale mediocre. Poiché gli avversari di Hanslick non erano molto migliori di lui; se osserviamo come più miserabili wagneriani amassero catalogare tutti gli antichi maestri dell'opera a numeri chiusi come precursori più o meno dotati di uno stile wagneriano, grazie al quale persino la Nona sinfonia sarebbe diventata superflua, ci accorgiamo che un ordinamento storico basato su elementi artigianali e tecnici non è in grado di cogliere, suo malgrado, tutto l'essenziale della storia della musica. Esso finisce anzi per rendere più persuasivo ed evidente l'incomparabile della vitalità che si media sul piano individuale, assai più di quanto non sarebbe stato possibile senza il tentativo di una "teoria della composizione" puramente tecnico-formale.

Il contesto sociologico

È invece necessario costruire per ogni maestro veramente grande

una casa dell'Io in cui egli possa abitare per sé come "stato" determinato anche al di là dei suoi talenti; dove sia libero e introduca soltanto se stesso spiritualmente. È naturale che ciò sia anche diverso da quanto si manifesta tra gli uomini e costituisca esclusivamente un legame con la propria epoca. Se si rifiuta la classificazione tecnica, diventa vano procedere mediante collegamenti formali, analogie con il passato e altri strumenti di comparazione. Solo i maestri di scarso valore e mediocri hanno colleghi tra i pittori o i poeti, che vivono con loro in quanto tali ed esprimono le stesse cose in maniera diversa. Ammesso che Niccolò Piccinni appartenga al rococò, sarebbe tuttavia superficiale asserire che Gluck è un esponente del Luigi XVI, Mozart del rococò austriaco, Beethoven dell'impero, o Wagner - ma di chi e di che cosa potrebbe Wagner essere specifico esponente? Ben l'aveva intuito Nietzsche quando insegnava: "La musica appare come l'ultima di tutte le piante. Talvolta essa risuona in un mondo meravigliato e nuovo come il linguaggio di un'epoca scomparsa, e giunge troppo tardi. Soltanto nell'arte dei musicisti fiamminghi l'anima del Medioevo cristiano trovò piena risonanza. Soltanto nella musica di Händel riecheggiò la parte migliore dell'anima di Lutero e dei suoi consorti, il grande ed eroico slancio ebraico che diede origine a tutto movimento della Riforma. Solo Mozart ripagava in oro sonante l'epoca di Luigi XIV e l'arte di Racine e Claude Lorrain. Solo nella musica di Beethoven e di Rossini il XVIII secolo, il secolo dell'esaltazione, degli ideali infranti e della felicità fuggitiva, cantava se stesso". È senz'altro possibile che le condizioni esterne abbiano favorito questa profonda non-contemporaneità (Ungleichzeitigkeit) storica: si deve infatti comprendere Bach, sia pure nella sua parte meno importante, anche nel senso "sociologico" di una Germania "più arretrata" nei confronti dell'Occidente, in cui le copertine dei libri conservavano persino l'aspetto in folio medioevale in mezzo agli eleganti formati del Rinascimento e del rococò. In tutto il completo trionfo della voce solista concertante, emancipata, con la sua melodia accompagnata individuale, in Germania si mantenne ancora per lungo tempo la pluralità delle voci, la struttura organica, un represso tracciato di linee nell'invisibile illuminato da una pietà tardo-gotica. Ma tutte queste "spiegazioni" basate sull'esterno rimangono in definitiva esteriori e non rendono comprensibile il fenomeno nel suo complesso; la profonda solitudine storica, il piano dell'essere su cui Bach si colloca, non si può inquadrare sociologicamente. Inoltre lo stesso Nietzsche, quando coglie la non-contemporaneità storica della musica, la trasforma troppo violentemente in un semplice revenant e la collega troppo storicamente al passato invece di illuminarla a partire dal futuro: come spirito del grado utopico che secondo la sua essenza e malgrado innumerevoli affinità e libere recezioni, nel cuore della storia e della

sociologia costruisce soltanto la propria casa, la struttura delle sue scoperte e degli intimi livelli dell'essere. È assai strano e anomalo sul piano della storia che i greci e i medioevali siano rimasti quasi muti, che improvvisamente al tempo di Watteau e di Tiepolo sia apparso Bach, erede di un passato di sette secoli, maestro cupo, esuberante, sconvolgente e per molti tratti gotico, e che la giovanissima musica, perpetua sincope della storia moderna, obbedisca così chiaramente a un ritmo diverso da quello impostole morfologicamente e sociologicamente dal proprio corpo culturale. Come il corso di Beethoven è autonomo, come l'Ottava sinfonia di Mahler appare in un certo senso creata in anticipo per una società diversa, così anche Wagner immagina la piccola Eva e il popolo sul prato della festa, un'utopica Bayreuth scelta liberamente che l'artista stesso pone come sua ispiratrice, lontana da ogni sociologia contemporanea, dai suoi contenuti e dalla sua volontà formale. Se dunque un musicista poté sentirsi così indipendente dalla volontà del suo tempo (e vi è qualcosa di grandioso e di misterioso nel fatto che proprio i due maggiori compositori del XIX secolo fossero rivoluzionari) allora non è certo l'essenziale, non è certo ciò che si trova oltre Mendelssohn, Schumann e il semplice formale, che in musica si può inserire in un contesto economico e sociologico. Erra dunque chi in questo caso vorrebbe assolutizzare la considerazione economica altrove tanto benefica o unificante. Ciò che è utile all'acqua, nuoce necessariamente al fuoco, e la stessa forza che nell'ambito economico, nella vita dello Stato, fa crescere ogni cosa, nella pura vita dell'opera può provocare innumerevoli sciagure. C'è chi la pensa altrimenti, chi vuol portare in un unico corso storicociologico realtà diversissime per viaggiare in tiro a venti, e impugna le redini in un unico piglio epocale per unificare ciò che non è contemporaneo e appartiene a sfere non comparabili. Ma costui diventerà tanto più superficiale e povero quanto più la cosa prende una piega decisa e quanto più, sorprendentemente, movimenti che trovano un inquadramento omogeneo nel concetto geneticamente polistorico, storico-universale o morfologicamente sinottico sembrano trovare una reciproca spiegazione. Constatiamo dunque che né i singoli contesti economici negativi, cioè non costrittivi e privi di effetto causale sul contenuto, né il legame interumano, la cui unica oggettività è la vita dello Stato e il cui chiaro limite interno è rappresentato dalla competenza della sua eterna "sociologia del", possono comunque presentare periodi storici e sociologie della musica in cui sia affermato qualcosa che provenga dall'autentico sviluppo e dall'oggettività di quest'arte considerata come sfera a sé. La deduzione prevalentemente sociale e l'assoluto inquadramento sociale sono possibili solo quando il tipo di considerazione interumano, cioè interessato al sociale, coincida con il

suo oggetto, dunque quando si consideri il costume come legame interumano o l'economia, il diritto e lo Stato come la sua forma di legame interumano. Dove la situazione è diversa, dove è impossibile giungere a conclusioni in base allo Stato e rendere omogenei valori come arte, religione, scienza e filosofia, considerandoli la parte migliore della vita dello Stato, il loro contenuto essenziale rimane articolato in maniera diversa, come un sovrappiù, quasi dovesse vivere soltanto dinanzi a uno spettatore a priori e richiedere che i suoi grandi rappresentanti, materie e opere siano definiti come caratteri isolati, eccentrici alla storia. Neppure la singola azione geniale è peraltro completamente indeducibile: ma ciò è diverso dal sentimento che accomuna un gruppo di uomini i cui legami vanno al di là del presente, quando la volontà temporale e la volontà del genio coincidono quasi per un segreto appuntamento, come accade a volte in Grecia e nel Medioevo; quando le grandi individualità si trovano all'improvviso in uno strano oscillare della stessa linea e sopra di loro è possibile percepire suggestioni a cui il loro io obbedisce e messaggi sovraindividuali che determinano la formazione della loro opera; quando la determinatezza geniale si muta in cifra per un diapason canonico sovrastorico; quando dunque si forma una serie di autentici legami "storico-filosofici" molto distante da ogni pragmatismo economico-sociale o da ogni sinottica morfologica in cui le grandi individualità diventano categorie e tutta la successione dei geni, soprattutto quelli della musica, comincia a trasformarsi in un sistema categoriale concernente la coscienza di noi stessi, la coscienza di sé della divinità.

L'esplosiva giovinezza della musica

Ma qui, malgrado tutto, già da molto tempo abbiamo trovato una giovinezza sempre nuova. E non è scomparsa la capacità e la maturità, ma solo la scuola. È quindi indubbio che anche da questo punto di vista in ogni questione musicale deve cessare l'abitudine di lodare il tempo antico. Di solito i quadri più nuovi incontrano maggior favore delle composizioni più moderne. Ma l'indignazione è presto passata, e quelle stesse persone che ascoltando il Figaro per la prima volta si erano seriamente augurate di avere gli orecchi ermeticamente chiusi, ben presto si adattarono alla novità, e la disputa sui fondamenti del bello e del melodico si compose rapidamente, non appena si dimenticarono le proprie tracce e soprattutto si cercarono e compresero le regole della nuova opera. La tecnica compositiva andò avanti, alcune forme poco importanti si interruppero, si fece strada una forma dalle basi espressive ancor più profonde e l'espressione si elevò talmente che nel XIX secolo in musica non c'è in genere alcuna corrispondenza con il declino e il successivo forte sviluppo intervenuto

in pittura. Come sia poco importante di per sé l'antico si può ben comprendere da questi due esempi. Perché un giovane trovi l'incantesimo che lo distolga dal suicidio e gli restituisca tutte le forze vitali perdute, Balzac ambienta giustamente la sua pelle di zigrino dalla prodigiosa efficacia in ima bottega di antiquario, con il suo fluttuare di mode, invenzioni, mobili, opere e frammenti del passato. Ma quando quattro scapestrati si uniscono a una banda di malandrini per far violenza alle suore e oltraggiare le immagini sacre, e la stessa santa Cecilia appare per salvare il suo chiostro,⁴ sembra veramente assurdo e musicalmente profano che Kleist faccia eseguire un'antichissima messa italiana, dandovi un forte risalto, mentre tanto più adatto sarebbe stato un pezzo contemporaneo di Palestrina e persino un tempo di una sinfonia di Bruckner, a parte l'anacronismo, avrebbe avuto un effetto ancor più magico. L'essenziale è appunto che tutte le forme figurative dell'epoca di Balzac: devono essere abbandonate o almeno ignorate per fungere da sfondo di fatti importanti, mentre il presente sonoro, dato musicalmente, può essere affine a ogni avventura solo pensabile e a ogni avvenimento miracoloso. Perciò sul piano musicale non solo la normale opera di mestiere, ma anche la potenza dell'espressione personale è percorsa da un'unica corrente di egual valore che non subisce alcuna oscillazione, che fece apparire inattuale Bach e in modo del tutto diverso e sorprendente lo stesso Wagner, e che in complesso permette a ogni musica contemporanea di raggiungere lo stesso elevato grado di fantastico che altrimenti sarebbe rintracciabile solo nel passato.

Ma questa nuova, migliore dimensione presente nel suono va forse avanti senza meta? La fiorente vita del suono, essendo più che un gioco fine a se stesso, non è forse espressione del fatto che n andato perduto il superiore legame con l'oggettivo, i cui capi oscillanti e ricadenti si possono ancora vedere per qualche tempo nella soggettività? Non significa forse che è più facile coglierli quanto più si avvicinano al suolo, quindi quanto più prossime sono la caduta, la vitalità e la fine? E soprattutto, il fatto assolutamente enigmatico che la musica è divenuta sempre più giovane, libera e ampia, costituisce anche una garanzia per la sua inesauribilità e per la sua immunità nei confronti dello spirito del tempo? Molte cose sembrano convergere per rispondere affermativamente proprio a quest'ultima domanda, ma solo al prezzo della conseguente, contemporanea introduzione di una serie di obiezioni che, pur non giustificando l'abituale lode del tempo unico nelle questioni musicali, rendono tuttavia problematica la giovinezza della musica semplicemente vuota e libera dal sistema. Abbiamo già detto che la capacità del creatore è completamente partecipe della naturale accuratezza dell'artigiano, e possiamo persino asserire che nel movimento delle parti della musica da camera sono cresciuti, a partire

da Beethoven, la forza dell'invenzione melodica e l'amore per il particolare. Ma tutto ciò è riservato soltanto all'individuo, all'individuo senza figura, non vi è né una scuola né la sicura bellezza spirituale di uno stile musicale, dell'unico stile per noi ancora possibile, e la musica non vuol prendere inizio. Qui esistono soltanto artisti e nessuna arte; ma i singoli artisti non hanno comunque il diritto di essere per sé già categoriali, se non nel senso che i grandi individui che sono esistiti e valgono come categorie hanno formato una connessione categoriale che ai posteri, malgrado tutta la loro più splendida giovinezza, comunica la pressione e il sostegno di una sfera che l'onda sostanzialmente l'esser-giovane, l'esser-futuro, l'esser-soggettivo. Raggiungendo una maggiore profondità, le forme musicali non possiedono il loro esser-giovani come una semplice qualità, ma diventano più giovani proprio perché invecchiano e riposano su di sé e così raggiungono la dimensione nuova e insieme antica di ciò che si nasconde in questo riposo. Sia come artisti sia come opere d'arte, esse non procedono insensatamente nel vuoto, nella formale marcia del tempo, ma il nuovo si compie per trovare in esse la sua misura e il suo rigore, diventa una dignità, un ritorno e infine è proprio il più temerario, il più isolato, il massimo paradosso a essere tanto più prossimo all'antico, al substrato primigenio, al più semplice, al dato, al desiderato prima del mondo, a ciò che nel mondo adulto va perduto. L'indebolimento dell'inessenziale, quasi sempre essenziale per la storia della musica, e la crescente soggettivazione, l'adeguazione della ricerca e dell'avventura, dello spirito in sé della nuova epoca, obbedisce a se stesso e anche nel suo imprévu, e proprio nell'elemento impressivo che questo possiede obbedisce a un pensiero espressionistico volto all'essenziale, un pensiero che fa trionfare sempre il trouver sul construer. Qui solo il giovane che non muore, che non rinuncia, il giovane che incessantemente si rinnova nel genio, porta con sé la maturità, quella maturità che in quanto tale dà prima di tutto sostanza alla "giovinezza"; le dissonanze vaganti, l'intensificarsi del crescendo e persino la musica atonale apparentemente tanto anarchica, costituiscono in realtà solo il "contro-movimento" inferiore di un più alto espressionismo che vi si sta imponendo e della visione dell'essenza che non si raggiunge mai agli inizi, in cui si manifesta la sua gotica esuberanza. Ma tutto ciò è tale solo in virtù della sua direzione, della sua memore coscienza, del suo sistema segreto, della rivoluzionaria giovinezza che emerge, emerge sempre di più dall'ultima ortodossia. Se dunque in sé il nuovo suono è già il migliore, ciò non accade certo per la sua giovinezza o per la sorpresa che affascina solo chi ha bisogno di cambiamenti, ma perché il tempo, la nuova epoca che si sviluppa, il tempo dell'Avvento colto nel suo concetto, ha bisogno dei musicista e lo ama.

E problema di una filosofia della storia della musica

Occorre perciò considerare i musicisti nel loro insieme, perché nulla vada perduto. Questo legame è coinvolgente, tende a una meta, ha un'elaborazione progressiva e vien colto non solo nel tempo ma soprattutto nello spazio. Il modo in cui viene elaborato fa sì che i singoli punti che esso tocca come forma vengano definiti come assolutamente esistenti. Qui l'importante è cogliere determinati stati geniali dell'Io, che diventano canonici per chiunque sia dotato nel senso di Mozart, Bach e Beethoven. A questo scopo bisogna però separare nel modo più radicale tutto quanto viene connesso solo sotto l'aspetto storico per proiettarlo in una nuova totalità della visione generale. Il dato, pur tanto diverso in apparenza, è divenuto abbastanza ampio per collocare anche Mozart prima di Bach, oppure per preparare in base alle forme mozartiane, bachiane e wagneriane una serie storicamente insuperabile della composizione e dei suoi oggetti che deve essere postulata di volta in volta; nello stesso modo i grandi maestri si orano serviti a loro arbitrio delle diverse forme del Lied, della fuga o della sonata a seconda di quanto richiedeva lo "Spirito" del brano relativo. Da un punto di vista strettamente temporale, quindi secondo l'abominevole successione di cui parliamo, le differenze sono del tutto straordinarie. Mai come nella musica il mutamento è tanto efficace e soprattutto il periodo in cui ha luogo questo mutamento è di una rapidità e di una brevità altrettanto veementi, mai come in quest'arte la strada è tanto priva di speranza o, se si vuole, tanto disperatamente rettilinea. In tutti gli altri casi è sempre stato presente un modello che copre con la sua volta elementi affini, seppure lontani e divergenti, e troviamo eccezionali comprensioni dell'assoluto e del recettivo. Forme fondamentali di questo tipo sono le colonne greche ma anche le colonne gotiche, l'epos omerico ma anche l'Antico Testamento, la filosofia platonica ma anche la filosofia kantiana; qui è sufficiente aver percorso per primi un certo campo in maniera significativa, per dare un primo modello che al tempo stesso è indistruttibile ed esauriente almeno come tappeto, un certo anello o un certo ambito, inventario dei possibili contenuti. Ma solo da poco tempo la nuova totalità della visione migliore si realizza anche nella musica, malgrado le misure di orientamento raggiunte e operanti di volta in volta: Mozart, Beethoven, Bach. Il maestro può sempre sentirsi come la ruota che gira da sola, ma è scomparsa l'assurda turbolenza di ciò che è conforme al progresso, e dall'inerzia e dalla più anarchica concorrenza con quanto è precedente si innalza una costruzione e su questa un punto, cosicché nel complesso formale dato storicamente ogni pensiero può ottenere il suo luogo determinato che non deve essere senz'altro eliminato nel momento del suo apparire.

storico e che richiede sempre un nuovo miglioramento, il più ardente fantastico e l'utopico pensiero del suo contenuto proiettato verso il futuro. Solo da poco tempo, da Brahms e soprattutto da Bruckner, l'ultimo inizio sembra compiuto, e l'incessante novità sembra mutare con la cattiva infinità della sua linea retta nella parabola delle forme, nel sistema aperto e nei campi occupati o proiettati (se il genio è nuovo come un'irruzione metafisica) in questo sistema periodico di forme, o meglio in queste categorie-sigillo della musica.

Vi è qui un chiaro intendimento (Meinen) che contribuisce a suddividere e a dare semplicemente ordine. Per esprimere ciò che vi si forma, introduco il concetto ausiliario di tappeto, usato per la prima volta da Lukàcs, inteso come forma puramente correttiva, e quello di realtà intesa come forma compiuta, adeguata e costitutiva. È così possibile distinguere, a seconda della spinta della forza applicata, tre schemi che in parte chiariscono e in parte completano con memore coscienza. Il primo è l'incessante canticchiare, la danza e infine la musica da camera, questa musica caduta da qualcosa di più elevato e quasi sempre divenuta tappeto in senso inautentico. Il secondo prende un maggiore slancio: è il Lied "chiuso", Mozart o l'opera giocosa dalle limitate emozioni profane, l'oratorio, Bach o le Passioni, dalle limitate emozioni spirituali, e al sommo, la fuga, che per quanto riguarda la sua infinita melodia si trasforma già nella forma-evento e tuttavia ne resta nettamente separata per il suo contrappunto puramente architettonico e non drammatico. Qui vi sono tutte le forme della melodia "chiusa" o perlomeno di sviluppo regolare, unitematica. Questo secondo schema non è più caduto dall'alto in una realtà priva di oggetto, ma ha il suo oggetto in una regione dell'Io per così dire più leggera, più facilmente raggiungibile, situata più nel profondo, ma solo nel senso che a ogni movimento più violento, quindi nei confronti della forma-evento corrispondente, si manifesta come un preludio, come un autentico tappeto, come forma pura, come un correttivo che con la sua unità bella e calma, cioè dotata di una pura emozione lirica e solo ben congegnata, deve far luce nel terzo schema, nella forma-evento, nel tumulto della possente sinfonia, più caotica, dinamicamente simbolica. Il terzo è il Lied "aperto", l'opera d'azione, Wagner o l'opera trascendente, la grande opera corale, Beethoven-Bruckner o la sinfonia come forme-evento scatenate, grandi in senso profano per quanto non ancora spirituale, tutte dotate di movimento drammatico e trascendentalmente oggettive, capaci di recepire tutto quanto è tappeto in senso autentico e inautentico e di compierlo traendolo verso il "tempo",⁵ verso il fremito e l'illuminazione delle superiori regioni dell'Io. Vieni qui da pensare alla triplice costruzione sillogistica della forma nelle altre arti. La natura morta, il ritratto e il grande paesaggio; l'ornamento lineare, la scultura e l'ornamento

pluridimensionale della composizione eidetica figurativa e dell'architettura; la novella, la lirica e su un piano superiore la grande epica e la drammatica; e, per proseguire il sillogismo della semplice composizione, persino la serie particolare delle forme religiose dell'entusiastica e ossessiva fede nei miracoli, del protestantesimo e della fede ecclesiastica costruita e mediata; tutti questi inizi astratti, dunque, tutti questi mezzi individuali, queste concrete realizzazioni dell'astrattezza, obbediscono a un ritmo che è analogo a quello delle forme musicali e a un sillogismo affine: dal gioco piacevolmente bello, grado dell'anima, all'illuminante durezza del sistema, grado della potenza, della profondità e dello spirito. Ma l'elemento ancor più centrale che fa esplodere il semplice gioco formale dell'ordinamento dialettico, è il rapporto che qui ci limitiamo ad accennare tra il greco Mozart, il gotico Bach, il barocco Beethoven, Wagner e il serafico musicista sconosciuto, e i corrispondenti indici posizionali di una filosofia della storia dell'interiorità edificata nel mondo.

La pienezza e il suo schema

I

Come ci ascoltammo dunque dapprima?

Come un incessante canticchiare, come nella danza. Entrambi, dicemmo, sono ancora senza nome. Non vivono in sé, qui nessuno ha formato personalmente. Dove li si trova, hanno il fascino dell'inizio originario. Ma si dovette passare dapprima per qualcosa d'altro, che coscientemente traeva questa melodia originaria dal suo puro immediato. Ciò permise di rafforzare l'espressione rendendola ampia e sicura. Possiamo quindi rivedere grido e danza, quando un artista si richiama a essi.

Sono residui o speranze, indifferentemente. Possono rimanere fermi insieme alla musica da camera, che è in parte la più vieta forma di esercizio e in parte la più feconda finezza contrappuntistica che salva la sonata dal cadere nell'eccessiva trascuratezza e precipitazione. Si dovrà così anche scoprire retroattivamente quale significato abbiano in Bach e Wagner l'incessante canticchiare e soprattutto la danza.

II

Il Lied

Ma qui tutto ha un corso ancora silenzioso.

Perciò il suo canto divenne presto grazioso e rotondo. All'aperto risuona schietto, ma diventa artefatto in Silcher: è il genere nato morto del falso canto popolare o borghese. Il canto è inizialmente derivato dal grido, dalla danza e dalle cantilene magiche. Ma sembra che già il centro ispiratore dei Minnesanger sia molto attutito. Eppure è sorprendente che persino tardi artisti come Schumann, il primo Schubert e lo stesso Brahms vi abbiano operato qualcosa di significativo. Grazie a loro il Lied chiuso è stato stabilito come una forma dolce, con una linea melodica privilegiata in un tempo assai semplice. Sono Lieder deliziosi, avvincenti, che quasi sempre si smorzano come in lievi emozioni; sono tedeschi eppure, in modo assolutamente contraddittorio, sono finiti, manierati, quando addirittura non si strutturano melodicamente in strofe. È possibile che la silenziosa gioia del canto del Biedermeier, subito diventata tanto corrotta, tanto "corale",⁶ abbia in gran parte contribuito al trionfo dell'elemento borghese proprio in un'epoca che non certo con Zelter ma con Schubert guardava a mete completamente diverse. L'aria è chiara, la cantilena italiana è orecchiabile, piacevolmente chiusa,

davvero popolare e si accorda ancora integralmente al testo. l'Issa vive nel melodramma, vive del fatto che ogni piccolo capolavoro ha un inizio e una fine, e da Pergolesi fino a Offenbach ha quindi il proprio compiuto modello in forma di tappeto perfettamente comprensibile sia a chi canta sia, all'opera stessa.

A Mozart

Mozart è il culmine di questa splendida serie.

Il suo canto, un canto chiuso, riesce a essere lieve e seducente. Sa parlare incomparabilmente di sé, di noi, nella misura in cui riesce a raggiungerci. In Mozart si fa un silenzio diverso, ni leva la notte, e soavi figure ci traggono nelle loro file. Ma non è ancora la notte in cui si trasforma, in cui si spegne la luce e appare la fata della montagna, e un bagliore come d'aurora quando il sole non è più lontano, riveste tutte le pareti. Le candele continuano ad ardere e tutto ne rimane illuminato, più gentile, più trasfigurante di quanto non riesca alla luce del giorno, talvolta prossimo all'ai di là in maniera rococò, altrove madreperlaceo e dotato di una luminosità solo esterna. L'andamento di queste figurazioni musicali è estremamente lieve, alato, eppure non vi è alcuna ebbrezza ed esplosione, nemmeno nelle più agitate scene d'insieme del Figaro, e non vi è azione che non sia intesa e presentata esclusivamente come recitativo, che non passi nell'aria per attraversarla e tornarvi di nuovo. La scena affluisce rapidamente nell'aria come nel concentrarsi di una sensazione o del sentimento di uno stato, come nella durata dell'espressione di una sensazione, senza tendenza, impetuosa, per abbandonare insieme il puntuale corporeo e il suo spazio modesto. Sia essa leggiadra, dolorosa o serena, quest'ultima musica nobile è quieta e plastica al punto che la melodia, che incantevole si forma e si articola, che risponde chiara e si intreccia in chiare risposte, non vuole operare differenza alcuna fra il gaio banchetto e la mistica fine di Don Giovanni, mirando alla costante compiutezza e plasticità della sua linea e della sua forma. In quest'azione che si mantiene moderata, in quest'aria raccolta e costruita con dolce melanconia, quasi tutto rimane d'argento, di porcellana; anche la marcia agitata, libera, risonante si maschera in cineseria; e come il recitativo si riduce quasi sempre a un tappeto, così sia la vita interiore sia le sue azioni, rappresentate solo come recitativo, sia le effusio- i ni della sua pienezza che si esaurisce nel lirico, vengono delineate senza scendere profondamente nell'io più sconvolto e più reale, nell'io che prorompe nel dramma o si riconosce nella mistica, che permetterebbe all'opera di Mozart di abbandonare la sfera del Puppenspiel, dell'opera giocosa, dell'opera fiabesca, o nel caso migliore del tappeto, per il musicale dramma della grazia. Certo, troviamo punti indimenticabili, come il dialogo tra Tamino e il

sacerdote e l'improvviso subentrare della gravità con la melodia in la minore dei sacerdoti,⁷ oppure il pezzo in stile fugato su cui si erge il petrigno cantus firmus dei due uomini armati davanti alla porta del tempio⁸ simile a un sigillo battesimale, a un conio; queste due possenti costruzioni musicali del Zauberflöte sono un secondo volto, lacerano il tappeto come una visione portentosa, agghiacciante, gorgonica, scaturita dalla preesistenza mozartiana,⁹ che è memore di esse al di là di ogni dimensione scherzosa, giocosa e superficialmente paradisiaca della forma altrimenti pura. Eppure anche questa è infanzia, è sogno che in sostanza non si è avverato, è musica dei diciassette anni dietro la quale subito minaccia il tramonto dell'essere adulti, una musica che in altri punti non ha costretto nell'ambito del caso serio quest'arte immanente in forma di tappeto, negandole ogni effettiva realtà.

Mozart rimane quindi il culmine della musica del Sud, quasi sempre trasformabile in visibilità e in plastica estasi. Anche nei passi e nei tratti più elevati egli non volle che la sua melodia fosse turbata, rifiutò di andare lontano. È comprensibile che in lui l'anima si concentri rapidamente anche in quell'opera ampia e carica d'atmosfera che è la sua sonata. Queste composizioni si sentono traendone un vantaggio melodico, spesso cameristico, come nell'incomparabile ouverture del Zauberflöte o nel finale della sinfonia Jupiter, ma raramente, o mai, sinfonico. Sono creazioni sempre aggraziate, in cui si trova un arco immensamente grande di intervalli nobilissimi e in ogni singolo particolare sono tanto fiorenti e ricche che solo Schubert si avvicina alla loro ricchezza melodica: ma non è avvenuto nulla quando riappare il toma, nulla si carica e nulla si scarica, non vi sono sentieri coperti di neve, nebbia, foresta, non vi è lo smarrirsi e la calda luce in lontananza, ma un gradevole cullarsi e sgranarsi come fili di perle, e il contrasto non genera né luce né calore, quella musica caotica che dominava invece magistralmente nell'opera buffa. Tutto questo riposa nel breve susseguirsi degli immobili stati d'animo del piccolo Io terreno e dei semplici dinamismi della sua anima corporea, brevi nel tempo e nello spazio. Per parlare senza ipocrisia e apprezzando il tappeto, la questione è che in Mozart lo sviluppo non vuole e non può mantenere alcuna tensione e volontà verso la grande linea che dovrebbe scaturire dal fuoco espansivo, necessariamente espansivo, dei suoi contrasti tematici. Tutto l'insieme dimostra che sono presenti tratti aritmetici, per principio in antitesi con la tempestosa sinfonia beethoveniana in quanto forma eletta e provvista di nessi visibili e organici. Per questa stessa ragione Wagner osserva giustamente che in Mozart la grazia più sensibile si è unita con uno straordinario talento per l'aritmetica; è di qui appunto che nasce il valore caratteristico di questa grecoità musicale, seducente ma non sconvolgente, che illumina il mondo ma permane quasi priva di

problemi sul piano spirituale.

Le Passioni

Ma non si desiderava oltrepassare subito questo momento.

In Bach lo struggente desiderio non era un fuoco che brucia in superficie, ma profondità dell'anima che resta in sé.

Non poteva perciò desiderare di presentarsi subito in maniera mossa e aperta. Di solito anche in Bach la narrazione è costantemente legata al recitativo. Solo dove la voce par quasi soffocare e le lacrime le impediscono di narrare a se stessa i santi avvenimenti, i suoni più agitati sono liberi per la meditazione lirica. Tuttavia queste figure liriche vengono generalmente poste sotto il dominio del corale senza abbandonare il proprio luogo conosciuto e profondissimo e senza divagare nell'operistico, come avveniva in Keiser e nella contemporanea scuola di Amburgo. Nel corale dunque l'agitato ritrova una connessione lirica, quindi non drammatica, con lo scopo ultimo di oltrepassarla per giungere anche a quella sovradrammatica. Quando infatti Gesù dice: "Einer unter euch wird mich verraten",¹⁰ e nel più impetuoso degli allegri i discepoli turbati gridano confusamente: "Herr, bin ich's?",¹¹ e dopo una mirabile pausa la comunità intona il corale: "Ich bin's, ich solite bussen",¹² in questo momento della Matthauspasion risuona ciò che v'è di più intimo, e neppure Kierkegaard saprebbe trovare una predica più potente per questo venir-detto ad hominem, per l'agire cristiano e la soggettivazione di ciò che è cristiano. In tal modo l'aura lirica del corale si estende oltre la semplice lirica privata delle persone e l'esteriore drammaticità dei cori veri e propri di cui ora parleremo. Infatti, come accade in alcune arie dedicate alla meditazione, il corale è essenzialmente la forma espressiva di una comunità più elevata, di una comunità di Sion che sta per così dire al di là dell'evento; nel traboccante tappeto del suo lirismo non più privato e neppure - sarebbe in sé impossibile - agitato, processuale, drammatico, ma in realtà sovradrammatico, ontologico, essa corrisponde a quell'altissimo palcoscenico che i misteri medioevali avevano eretto come un cielo sopra la terra e l'inferno. Assolutamente diversi sono quei cori autentici in cui anche Bach, come il possente epico Händel, non si serve più del contrappunto nella forma omofonica dell'antico corale evangelico, ma in maniera selvaggia ed energica e con ritmo spezzato. Qui perlomeno si agisce e partecipiamo totalmente a un movimento appassionato. È il caso del "Kreuzige!",¹³ del furibondo grido che richiede Barabba, del frenetico coro: "Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden",¹⁴ e in genere di tutti i cori delle comunità ebraiche e terrene in cui la folla esige o accusa, per intervenire nell'azione in maniera assolutamente diversa dal recitativo che narra, per generare un'azione più

appassionata della stessa azione biblica. Ma in tal modo la parola viene abbandonata e al tempo stesso viene fatto esplodere il tipo della forma chiusa e tranquilla nel senso più rigoroso. Nel coro la voce umana può essere impiegata ancora come strumento musicale, e d'altra parte la musica vocale più perfezionata tendeva a trasferire la sua emozione nel colorito più ricco e insieme più solido degli strumenti, fino a dissolversi in questo o almeno a figurare solo nome la parte più elevata e carica di potenza espressiva dell'orchestra. Quando Bach trascrisse per organo e orchestra l'antica musica vocale, la naturale conseguenza fu che le "voci", che già prima nel complicato intreccio dell'uso corale avevano perduto ogni specifico carattere lirico, vennero sottomesse al ritmo di un nuovo stile risultante dalla loro tessitura e dal loro sviluppo contrappuntistico. In condizioni più difficili quest'invenzione melodica, o per meglio dire melismatica, finì per indebolire in modo marcato l'a solo accompagnato della melodia, indisturbato, chiuso e inizialmente soltanto accompagnato, per quanto più o meno "traforato". Dalla spezzarsi della melodia chiusa è poi derivata la fuga bachiana, e subito dopo Bach qualcosa di non presagito, la lionata fino a Beethoven.

Bach, la sua forma e il suo oggetto

Nella fuga dunque il Lied si fa ampio, infinito, ma per così dire infinito internamente.

Tutto è da eseguire in modo cantabile ed è chiaramente "traforato". Ma dovremmo per questo considerare Bach soltanto secondo le linee melodiche, guardando con sospetto l'impasto dei suoni? Per menti superficiali e di cultura scolastica questo è corto l'aspetto più accessibile. Perciò non esiste buon vicario che non si senta come la tromba di Bach e non si sforzi di trasformare opere inconcepibilmente elevate in un'autentica musica da sagrestano. Si disse a ragione che il suono breve e pungente del clavicembalo non realizzava nessuno dei presupposti bachiani. Così non è mai completamente vero che solo l'organo, l'organo- voci, l'organo-orchestra sarebbe stato per Bach l'adeguata immagine sonora. E non si può dubitare che solo i nostri pianoforti, primi tra tutti gli incomparabili Steinway con il loro suono limpido, pieno, argentino, nati per il nuovo Bach, ci abbiano indicato come eseguire il maestro in maniera nuova, quanto dei numerosi abbellimenti ma anche della pluralità delle voci apparentemente salda deve essere conservato, e verso dove, verso quale fioritura di canto, quindi non semplicemente armonica ma neppure estranea all'armonia, debba andare il clavicembalo ben temperato. Bach ha raccolto sia il canto incessante sia l'antica danza suddivisa in molteplici ritmi; si comincia così a raggiungere il primissimo tappeto. Ma ciò che sta a cuore al maestro dell'intimo rivivere è il germe tematico di queste

suddivisioni del canto; egli ama il suo tema, in cui ha condensato come nessun altro il futuro, la tensione e il più marcato delinearisi della tensione, e amorevolmente lo esamina tanto a lungo sotto ogni aspetto e speranza, finché esso sboccia e nelle grandi variazioni della fuga si trasforma in uno scrigno aperto, in una melodia infinita internamente, cioè limitata dal cerchio vitale del tema, in un universo melismatico nei riguardi della sviluppata individualità del suo tema. È proprio per questo che l'opera bachiana non è costruita semplicemente in maniera lineare, benché tutto sia chiaramente "traforato". Naturalmente in Bach la dimensione armonica è indifferente in sé, nella misura in cui appare come contemporaneità casuale e gradevolmente significativa delle voci. È invece tutt'altro che indifferente nel senso che i moti delle parti e il loro insieme, ossia il contrappunto, possono anche costituire l'elemento dominante e di assoluto rilievo. Significando una completa trasparenza orizzontale, il contrappunto costituisce l'essenza di Bach molto più di quella di Beethoven e Wagner. Eppure anche nella tecnica espositiva bachiana è presente una volontà nella quale fluisce, carica di nessi, una successione di temi, una tematica duplice e in sé già piena di tensione, che vede il proprio riferimento non nell'irrisolto pluralismo delle voci della stabile polifonia, bensì nei passaggi e nelle note di volta, nelle conclusioni e soprattutto nei punti in cui l'armonia è sostenuta e messa in risalto dal ritmo -un'armonia che non è un semplice accompagnamento ma viene scelta per sottolineare e accentuare con la sua massa. E i due momenti si compenetrano, anche se Bach resta il maestro della voce solista, che raddoppia o quintuplica l'antica omofonia, l'intimo maestro in cui la trama delle linee assume uno spazio apparentemente non lirico, sovra- lirico. Ma l'elemento unificante, l'armonico-ritmico, esercita il suo influsso ed evita che Bach si abbandoni senza riserve al formale, all'apparato contrappuntistico, anche quando l'ampio allontanarsi delle voci l'una dall'altra contribuisce essenzialmente a impedire la fusione verticale e quindi l'esistenza e la trasformazione di intere colonne sonore, di forze armoniche, come sempre diminuite per mezzo del ritmo o intrecciate alla dominante e di nuovo staccate. Ma poiché solo il canto, il tema, vuol l'arsi ampio e infinito all'interno della melodia internamente infinita della fuga, il contrappunto lineare si riduce a semplice mezzo, a elemento riflessivo, con l'unica funzione di dare un profilo di maggior rilievo allo svolgersi parallelo dei melismi che sbocciano in tutta la loro cantabilità. Nel sistema di equilibrio contrappuntistico o per meglio dire dialineare, i melismi possono inoltre esprimere nel modo migliore la loro intatta, integra contemporaneità, la loro lirica che non concerne nulla di singolo, ma significa semplicemente l'anima, l'anima realizzata, ed è il centro della musica religiosa

bachiana nonostante i drammatici cori della comunità. Dove questo equilibrio si autonomizza vi è qualcosa di lieve: come nella superficie diseguale dello sfondo in rilievo rintracciamo l'aria, la disposizione delle figure nel paesaggio e persino l'intero paesaggio che si perde nel salire e nello scendere delle asperità dello sfondo, così anche nella struttura del contrappunto bachiano possiamo riconoscere la perdita lirica delle Passioni, costruita, stratificata, inserita nelle nicchie del contrappunto tridimensionale.

Se ne deduce quindi che anche la fuga eseguita in maniera viva, melismatica, è un tappeto o un correttivo. La si può definire come il tappeto che precede tutte le confusioni della sinfonia agitata, caotica e melodicamente turbata; come l'opera giocosa e i corali della comunità di Sion essa rappresenta quindi il tappeto della perfezione, della perfezione-correttivo. Ma per non essere costretti ad andare troppo oltre contro il nostro principio, ci sembra qui conveniente soffermarci su due aspetti di Bach che consideriamo prototipici. Il primo è l'anima interiore, con l'unica distinzione che la forma e il limite di questa lirica, che si appoggia sulla catena montuosa essenzialmente architettonico-contrappuntistica, diventano più chiari nelle composizioni per clavicembalo, organo e orchestra che non nelle Passioni. Il secondo è lo spazio di questo elemento lirico, quindi la fusione e l'equilibrio del lirico e del figurato in un'armonia e in un contrappunto essenzialmente architettonici, goticamente architettonici, che permettono di rappresentare la casa, il sistema, per così dire, spazialmente costitutivo di questa lirica. Possiamo perciò parlare di un effettivo legame all'interno di questo circolo, anche se l'organicità lirica nella quale e in vista della quale si costruisce e si inquadra l'insieme dell'accordo e del sinfonismo bachiani, limita chiaramente l'oggetto costitutivo di questo circolo, facendone il tappeto o il correttivo più facili da realizzare di una realtà più difficile, più reale e più assoluta.

In Mozart è l'Io terreno, in Bach è l'Io spirituale che diviene oggettivo. Come Mozart fa risuonare i sentimenti in maniera mossa, leggera, libera, alata, sciolta e luminosa, così Bach mostra l'Io e il suo inventario emozionale in maniera più misurata, massiccia, incisiva, legata, dove il ritmo è duro e la profondità non ha splendore. Dunque in Mozart è presente l'Io (ancor piccolo) terrestre e luciferico, in Bach l'Io (altrettanto piccolo) spirituale e cristiano, l'Io del bene o dell'Adamo liberato raggiungibile mediante il modo di sentire più vicino, più soggettivo, protestante; è perciò ancora assente l'Io dello sguardo della comunità, nascosto dietro a una dinamica tutta diversa, l'Io della gloria o del Lucifero liberato. La musica di Bach è il ricettacolo illuminato dall'interno del voler-agire cristiano, poiché esprime la lotta per la salvezza dell'anima, il grado dell'amore e della

speranza, dietro cui si elevano, parallelamente a Bach ma per lui inaccessibili, le tre superiori vitalità: i gradi della fede, dell'illuminazione e dell'Apocalisse, nell'ambito di una fenomenologia religiosa non più sublime ma più difficile e definitiva.

Ma perché ci ascoltiamo infine? Acquistiamo subito una maggiore libertà. Giacché il suono vuole introdursi anche nell'azione.

Si fa più leggero, tende e carica. Emerge il terzo elemento, ciò che osa superare tutti gli antichi limiti. Crolla il primo chiostro, e il mondo confuso, il sogno esterno prima del vero chiostro penetrano nell'interno, illuminandolo.

Carmen

Così avanziamo più facilmente. Ciò non significa ancora che i singoli canti vaghino lontano senza suddivisioni e sezioni. Consideriamo ad esempio la Carmen, con le sue arie ancora chiuse, ora solvage ora colorite. È indicativo che queste non formino una semplice successione, ma senza interrompersi appaiono quanto meno aperte e pronte a seguire con fulminea rapidità il corso dell'azione invece di ornarlo liricamente e arrestarlo. In tal modo i 1 suono si estende per far posto a uomini che non sono solo entusiasti e brillanti ma anche impetuosi e attivi, perdendosi e affermandosi nella rapida avventura senza ancora "trovarsi" realmente. Basti solo ricordare quella trasformazione esemplare che il tempo mutevole del motivo di Carmen fa emergere nella sua espressione. Un buon esempio di idea chiusa e piena di movimento è offerto nel duetto di Escamillo e Don José prima e dopo il duello, in una successione cangiante come fiamma che grazie alle semplici melodie può tuttavia mirare a forme rotonde che subito si interrompono.

Lied aperto e Fidelio

La situazione è chiaramente diversa nel Lied aperto. Inizia soprattutto dall'ultimo Schubert. Nulla rimane tradizionale e legato alla strofa, le voci basse sono ricche e sciolte, duttili e pronte a dar contrasto, la linea melodica si conforma al senso in modo assai espressivo e il fluire del crescendo diviene il modo essenziale del tutto. Questo vale soprattutto per Hugo Wolf, meno per Strauss che diventa superficiale, "biedermeier" e triviale quando vuol commuovere con la dolcezza dei suoni, mentre è maestro ben maggiore nelle aspre scritture e nel musicare testi incandescenti, gravi e molto intensi come quelli di Klopstock o altri analoghi. Ma il Lied aperto è salvifico anche quando rappresenta l'azione. In particolare quando cominciò a farsi sempre più "traforato" e accurato. Nel recitativo il suono era troppo incolore, nelle parti liriche troppo ampio di respiro. Ora è accompagnato dal risonare delle esclamazioni che trasformano il canto

in un evento melodico mantenuto per un tempo più breve e sufficientemente mutevole da poter riprodurre con rapidità, fatalità e decisione anche le sensazioni e gli sfoghi dei personaggi, tutto il peso dell'atmosfera. Perciò ovunque il personaggio entri nell'azione e questa intervenga più seriamente nel personaggio, la forma dell'aria deve necessariamente essere spezzata e abbandonata con decisione. Così accade nelle opere di Weber e ancor più nello Hans Heiling di Marschner, estremamente significativo per le splendide arie e l'eccezionale melodramma, ma soprattutto nel Fidelio di Beethoven e nell'enigma della sua melodia. A poco a poco ciò si diffonde ovunque, offrendo gli strumenti per ornare il piccolo e presentare non idee melodiche concluse ma il loro surrogato, un amalgama melismatico, al punto che non v'è più opera di repertorio e tutto è trasportato in un ambito che dovrebbe essere riservato soltanto all'azione e alla passione più violenta. Solo in questo caso infatti è lecito questo movimento; sul piano formale è ancor sempre un'opera d'azione, ma è un'opera che sa essere piena di fermenti e si distingue chiaramente dal genere della Carmen per il carattere sinfonico. Anche il Fliegende Holländer, il Tannhäuser, il Lohengrin e soprattutto i Meistersinger, che inoltre mantengono una perfetta struttura operistica, come pure ampie parti del Ring, fanno parte delle opere d'azione che in quanto tali hanno essenzialmente un fine drammatico. Ma come in Beethoven ogni parte cantabile acquista per così dire fecondità con un movimento infinito e prorompente, così anche nel Fidelio, modello aprioristico del sinfonismo drammatico, non c'è aria singola né tanto meno impeto delle scene d'insieme che rimangano chiusi nello spazio fermo della melodia mossa come di consueto. L'impiego sfrenato del materiale sonoro, il fluttuare dei suoni e il continuo aumento di tensione, caos e destino traboccano in un tipo di musica prevalentemente non melodica, melismatica nei recitativi e tematica nei motivi, che nel complesso si sviluppa in senso puramente sinfonico; e non soltanto segue l'azione - ironizzando su ogni testo meditato - ma la genera essa stessa, un'azione ancora indeterminata e senza nome in cui inserire l'apparato scenico significativo e la "base" del testo.

Missa solemnis

Tutto ciò si rafforza nell'impiego che Beethoven fa del coro. Cantare in comune rispondeva inizialmente al bisogno di una comune confessione di fede. Voci solitarie invocavano nelle tenebre e ni rispondevano, raggiungendo l'unisono nel senso più profondo. Abbiamo visto che nel coro la voce umana è impiegabile solo in senso strumentale, ma nello stesso tempo abbiamo riconosciuto che essa permane la parte più elevata e vigorosamente espressiva

dell'orchestra. La parola, un tempo tanto importante, ora si ritira in secondo piano; diventa la trama e il canovaccio del ricamo sonoro nel cui intreccio si perde e scompare. Ma le quattro o al massimo otto voci che impediscono ogni eccessiva mobilità nono ancora voci umane, e non soltanto sanno elaborare ogni intensificazione con terribile gravità, soprattutto a partire da Beethoven, ma proprio nei momenti di impeto, di pace, spiritualità e mistero, quando si giunge al culmine e alla totalità dello utile drammatico-sinfonico, sono in grado di effondere la piena luce sovradrammatica ed enigmatica dell'invocazione di una comunità di oranti, se non già dell'esaudimento. Ora che l'antica comunità è andata distrutta, anche la sua opera, il coro, può essere creata e goduta non più come potenza e unità effettive di lede, ma solo come il loro desiderio. Diverso è ora l'adunarsi, diverso il cercare e trovare delle immobili accolte di anime, diverso l'anelito a organizzarsi che è soprattutto volto al contenuto di un'organizzazione, a un'ampiezza universale che unisce (?li uomini e nell'opera corale dona loro mille voci per richiedere l'Uno, per innalzare l'annuncio della veglia, per invocare il salvifico con un grido mille volte potente divenuto musicalmente trascendente. Per questo il coro è un mezzo e per questo esso si offre, tempestoso, simile a una cattedrale, con la linea crescente della nuova fede, che in un barocco sempre più appassionato va dalla Messa in si minore di Bach al "pater omnipotens" della Missa solemnis e infine alla musica religiosa di Bruckner, specie alla Messa in fa minore. Verso ima coscienza sempre più decisa e nondimeno da perseguire filosoficamente, affinché la comunità abbia meno da celebrare lo Spirito Santo che da confessarlo.

La nascita della sonata

Molte altre cose sono comparse per portare la nuova vita. Ora il mosso pensiero operistico porta anche il suo frutto più proprio: la sonata. Sappiamo come la scrittura si fosse significativamente modificata poco dopo Bach. Egli stesso era come uno strano gigante dei boschi in mezzo ai maestri dello stile galante. Già da molto tempo si erano levate, leggere e vigorose, le voci concertanti soliste del violino e del canto umano. Non più sottomesse al movimento delle parti, liberamente divaganti, sempre più lontane dall'ordinata costruzione dello stile a cappella medioevale. Alla fondazione della nuova forma musicale, alla manifestazione dell'individualità dello stile accompagnato, contribuì già uno dei figli di Bach, C.Ph. Emanuel; suo ben più grande prosecutore nella forma sonata fu Haydn, che trovò il suo modello caratteristico nelle ouvertures operistiche tripartite di Scarlatti. In un fraseggio divenuto mobilissimo, il canto segue il suo libero corso dominando per tutta la sonata. Le altre voci servono per avvolgere da ogni parte la melodia, per immergerla in sé e

apparentemente dissolversi, per poi riprendere in maniera tanto più sollecita la posizione subordinata della pura ornamentazione e dello sviluppo. Quindi le voci non sono più semplicemente esposte, e Haydn si serve del ripieno e in particolare di gruppi strumentali che permettono un effetto d'insieme e il colorito armonico desiderato. Così già sul piano esteriore il tema diventa meno importante: non vuol più produrre lo svolgimento, bensì giungere attraverso di esso a una vita e a uno splendore sempre maggiori. Una trama più leggera si intesse con un'impazienza impossibile nella fuga, sì che giustamente si disse che una cattiva battuta rovina la fuga mentre un'unica battuta buona salva la sonata. Ma ogni ritorno è impossibile perché la libera entrata della voce si è fatta finalmente evento; dopo un positivo acquistato a prezzo tanto alto è impossibile respingere o anche solo omettere pagine nuove divenute purtroppo molto "poetiche", per riconquistare battuta per battuta la tecnica dell'elaborazione tematica della fuga, pregevole per la sua misura e assenza di enfasi. Rimane comunque fermo che con l'esistenza dell'eroica anche chi non ama la novità di questa sorpresa ha di fatto ottenuto il suo itinerario e ha trovato il comando di mettersi in marcia che viene dal vero spirito del tempo. Inoltre anche il gusto più attento può trovare agevole dedicarsi fino in fondo alla sonata di Beethoven che, malgrado sia piena in egual misura di mezzi demagogici e di promesse, di veri culmini e di ampie oscillazioni nella tensione verso la dominante, è tuttavia possente come la fuga di Bach. Restiamo sconvolti dalle intensità del suono e dalla loro mutevolezza fulminea, dal prodigio dei corni, di queste fiorenti, appaganti ed echeggianti pienezze di sonorità paragonabili al pedale, dall'amara freddezza - cambio di guardia e racconti notturni - fede e incredulità - la stella: ecco apparire il fantasma e lo spirito, evocato con tutti i mezzi della batteria, degli ottoni, dell'organo e della piena orchestra tenuta nell'estremo "fortissimo". È un nuovo modo d'essere dell'espressione strumentale e dinamica che inventa armonicamente e drammaticamente il nuovo disegno, traendolo dal colore e dalla luce, e che introduce così i sussurri del vento e l'ardore veneziano nell'essenza del mutamento tematico prima tanto tenue e povero di volume. Di fatto Haydn ha utilizzato la rapida successione del colore per evitare il semplice canto e ottenere invece una contrapposizione nella voce superiore spesso traforata melismaticamente dal basso, aggiungendo quindi una seconda melodia, un contrasto che si placa nell'incanto dello sviluppo e dell'unificazione. Questo aspetto pare meno evidente specie perché la l'orma bitematica non fu propriamente inventata da Haydn. Il principio del contrasto espresso in un secondo tema, prototipo della forma sonata, è chiaramente riconoscibile anche in Bach, soprattutto nei Preludi delle Partite. Ma ciò che in Bach era ancora chiuso, è per

Haydn oggetto di costante affermazione e fondamento di una Weltanschauung formale e tecnico-compositiva del politematismo che predestinava immediatamente al mondo avventuroso dello stile sciolto e drammaticamente sinfonico della sonata assoluta: quella di Beethoven.

Brahms e la musica da camera

Qui chi amasse sussurrare diventerebbe falso e troverebbe chiarezza a buon mercato. Fecero di nuovo comparsa gli onesti liederisti e, divenuti "sinfonici", gettarono olio sulla nuova ondata.

Uno solo fece eccezione e andò in cerca della vera traccia di Beethoven: l'ultimo Schubert, che sconfessò il suo passato liederistico e morì quasi nello stesso istante in cui comprese che la sua dote autentica stava nella sintesi tra godimento della lunghezza¹⁵ e struttura; questa dote lo pone vicino a Bruckner. Ma chi furono gli altri e a chi servì la loro diversità di "sinfonisti"? Il povero Mendelssohn sempre sereno e disinvolto, Schumann, questo infelice presuntuoso, Chopin, brillante pianista dell 'Ancien Régime e il virile Brahms, incomparabilmente più grande, un gigante al confronto: tutta una corrente unitaria fatalmente modesta e mediocre da cui solo Chopin si stacca talvolta grazie al suo interessantissimo cromatismo affine a Wagner, che tuttavia tanto spesso si esaurisce nel vacuo contrasto dello sfolgorio salottiero e dell'arte delle fioriture, nobile ma quasi sempre senza significato. Una tendenza che ci fece sempre confondere Brahms, il caldo, tenebroso, profondo Brahms, con il portavoce e il capo di un'onesta borghesia medio-tedesca. E dietro a Brahms venne tutto il seguito mediocre e sinistro (per quanto non del tutto immeritato) dei galantuomini prodotti fino a qualche tempo fa dagli istituti musicali. La musica corse allora il serio pericolo di trasformarsi da fatto universale in accademismo da salotto borghese tedesco, con tutte le inibizioni e gli infecondi sentimentalismi della casta culturale. Ma è un gran peccato che proprio Brahms si sia ritirato sul divano per timore di ogni fuoco. Egli ha colore, e non a torto le sue figurazioni musicali sono state paragonate alla brughiera della Germania settentrionale che di lontano si presenta come una vasta e monotona pianura, ma che all'entrarvi dissolve di un tratto il grigiore in miriadi di piccoli fiori e di colori. Brahms non intende certo dipingere o scrivere musica d'atmosfera, ma può e vuole condensare il contenuto melismatico nella gioia della configurazione organica, adoperando meticolosamente gli antichi mezzi polifonici e mirando a un'articolazione organica nella sua plasticità, complicata dal fitto intrecciarsi e incrociarsi delle linee melodiche. Ma non è lecito tendere la disposizione così in alto nel pensiero e godere del suo plasticismo proprio dove la buona forma diviene meno importante

della buona posizione nel ritmo emozionale. Non vi può quindi essere nulla di più improprio e infedele nei confronti di Beethoven, di un proselitismo, quale fu la tendenza da Conservatorio brahmsiana, che riduce a una beneducata arte pianistica e cameristica un maestro, spirito universale della musica, accanto al quale vanno in pezzi i pianoforti e piovono macine, e che con la smisuratezza aprioristica delle sue partiture trasforma l'orchestra più potente in una fiacca minutaglia.

Perciò abbiamo lasciato da parte questa musica come un tappeto prima ancora di entrare in argomento. In ciò si vede quello che uno può o ha imparato, e un paio di voci mette tutto in luce. I tossiamo inoltre riconoscervi molte indecisioni e seri tentativi di transizione al reale. Una composizione a quattro, cinque o sei parti può di fatto non richiederne di più e nello stesso tempo mantenere un'autonomia che è invece negata a opere che scivolano chiaramente verso il sinfonico, come è il caso dell'ottetto. Ma questo non significa nulla in sé e per sé, Se prima non si trova ad applicare a un contesto più ampio la nitidezza e la trasparenza che sono proprie di queste opere. Nessun buon ascoltatore vuole o può accordare al quartetto per archi un'anima propria in un'espressione che mette sempre in luce la sua insistente struttura formale. Se le cose sono diverse, come negli ultimi quartetti di Beethoven, non è gran cosa illuminare non più il davanti ma il dietro, come in genere richiede tutta la struttura di fondo della grande creazione musicale che si estende all'interno e all'indietro. Qui non si può illuminare a giorno dal davanti il vetro dipinto, quando questo non può avere alcuna consistenza rispetto alle autentiche arti formali figurative; ma, secondo la mirabile metafora di Wagner, Beethoven posa il suo magico vetro dipinto nel silenzio della notte, tra il mondo dell'apparenza e quello profondamente intimo che misteriosamente illumina l'essenza di tutte le cose, l'unico che dà vita all'occulto ritratto e che annuncia un mondo in cui ha libero accesso non la forma stabilita ma soltanto quella impressa, che si sviluppa vivendo: la trasparenza organico-eidetica della musica. In caso contrario non rimane altro che il freddo e pedante piacere per l'intrecciarsi dei tomi, per il loro entrare, incontrarsi, salutarsi, indebolirsi, crescere, andare insieme e unificarsi, come se (anzi neppure come se) fossero persone reali che incontrandosi danno inizio alla fatalità della tragedia. Dunque tutte queste gioie e autoconferme del conoscitore, che troppo spesso si è fatto portavoce della politica snobistica o pedante del ceto medio, sussistono solo nella misura in cui la musica da camera si ritira nel luogo della forma pura, nel reservoir della nitidezza e della bellezza melismatica del singolo dettaglio, dell'aria solo fiorente e ricco di improvvisazioni di tutti gli strumenti con cui, nel periodo successivo a Beethoven, Bruckner

alimentò i singoli elementi della sua vera sinfonia che ardì d'uscire nell'attivo, nel "pieno d'effetto", nel reale. In questo senso quindi, raggiunta la sua piena maturità, lo stile del quartetto è un tappeto e un correttivo; non tanto nei brani peggiori, che sono dei meri residui, quanto piuttosto nella migliore musica da camera, che di nuovo sboccia in maniera contrappuntistica e in cui quasi tutta la trasparenza deve essere raccolta per comunicare la sua sofrosyne alla costruzione tanto più democratica quanto più trascendente della sinfonia. Beethoven, la sua forma, il suo oggetto e lo spirito della sonata Ma tutto il falso e l'ammuffito svanisce senza lasciar traccia. Il piombo si strugge, scompare la figura deformata, e Beethoven prosegue fino al limite sconosciuto. Come si innalza il cuore quando ti pensa, infinito! La comparsa di qualcosa di ancora più glorioso, da noi presentita, è desiderio, non realtà operante, e nel primo mare di questa musica, aspro, tempestoso, parlante, la nostra anima spumeggia fino alle stelle. Buon figlio di Lucifero, Beethoven è il demone che conduce alle cose ultime.

Ora per la prima volta riusciamo a respirare liberamente. Il canto che si arrotonda si è quasi del tutto esaurito. Anche nella sua sinteticità tematica, perlomeno nei grandi tempi di sonata. Permane solo la variazione con il suo fiorire melodico. E naturalmente il lento adagio, che non è più sofferente e pacato, ma diventa persuasivo e pieno di calore. Bekker ha giustamente osservato che la variazione costituisce la suddivisione in fasi e lo svolgimento interno privo di contraddizioni, quindi l'ampliamento quasi sempre passivo del tema che qui è ancora inteso come Lied e melodia, sviluppato come successione di sentimenti. Alla variazione si collega il rondò, quasi sempre melodico, che si diversifica per la disposizione fondamentale di numerose idee. Esso è elaborato in modo che il libero accostamento delle variazioni, evitando la più rigorosa forma sonata, si alza fino a una varietà quasi rapsodica di stati d'animo e in un certo senso diventa il termine di mediazione tra il sentimento e i pensieri tematici. Il rondò rappresenta appunto una forma composita in cui convergono gli elementi lirici della variazione e quelli drammatici della sonata. La connessione diventa a un tempo più agile e più rigorosa già in quella particolarissima forma beethoveniana che è lo scherzo, che dal vecchio minuetto deriva la luce di una gioia misteriosa fatta di sorriso e di spregio e i ritmi di danza irosamente sfrenati o ironicamente fluttuanti. Se si esaminano inoltre i grandi tempi di sonata, che rappresentano la forma più peculiare e significativa di Beethoven, dobbiamo riconoscere che la passione, il dolore, la serenità e la leggerezza costituiscono e rimangono le parti essenziali, a cui corrispondono in generale, salvo occasionali mutamenti di significato, le indicazioni di allegro, adagio, scherzo e finale. Di fatto il primo

movimento non è quasi mai un allegro e l'ultimo, il finale, comprende anche il rondò e in alcuni casi anche le variazioni, che altrove sono contrapposte al contrastante e rigoroso sviluppo e che tuttavia nel loro espandersi libero, sciolto e leggero costituiscono insieme al primo tempo la parte più significativa della sonata nel momento della sua conclusione. Rimane ancora da citare come forma beethoveniana particolare il concerto per pianoforte, che in certo qual modo rispecchia l'usuale sistemazione dei labirinti più oscuri e dei giochi liberi e leggeri all'aria aperta. A differenza di Mozart, in cui il pianoforte era ancora inserito in quanto esponeva il tema ma era subordinato all'orchestra, Beethoven non conosce moto che non sia raccolto dal pianoforte, non conosce cammino che non debba infine abbandonare l'orchestra per trovare la sua apoteosi nel pianoforte, strumento fremente e splendida corona. Le altre composizioni per pianoforte che tecnicamente fan parte della sonata, in particolare le ultime, non sono altrettanto univoche, e la strumentazione di alcune sonate, specie di quella detta Hammerklavier condurrebbe alla sinfonia. Di fatto tra la sonata e la sinfonia sussiste una precisa affinità, perché entrambe sono articolate secondo un'azione drammatica; "opere travestite" furono definite le sinfonie beethoveniane da parte dei contemporanei che ben ne individuarono la struttura drammatica. Il riconoscimento di ' questo impulso affine all'azione e sovratematico implica una ' domanda drammaticamente multiforme: qual è l'elemento che introduce nella profondità del tutto, se non può farlo il tema melodico? Da quando Beethoven, abbandonandosi al fremito, all'impetuosa persuasione, al cammino verso la forma-evento, prese coscienza della sua funzione di sovvertitore, di guida e di condottiero, anche il tema è ben lungi dal valere come viva individualità; nelle sue opere sinfoniche non v'è stacco maggiore di quello che intercorre tra l'inadeguatezza del dettaglio e la possente fermezza del tutto. È perciò impossibile che ogni salvezza derivi dall'intensità tanto spesso esaltata dei suoi temi che spesso consistono semplicemente nelle note di una triade allo stato fondamentale, dominante e tonica. Halm ha messo in evidenza , che nella Sonata in re minore tanto ricca d'immagini, la parte superiore è costituita da un gruppetto, il tema dell'Allegro da una scala e il tema del Largo da un accordo. Il fatto che i temi siano delineati in modo tanto preciso dipende in primo luogo dal ritmo, che in quanto tale li rende riconoscibili con esattezza, e in secondo luogo dal nunc, dall'improvviso "ancor qui" della fondamentale e del volto che ricompaiono, antichi e unificanti, dopo il lungo vagabondaggio dello sviluppo. Nel fuoco la nebbia si dissolve, pozzi oscuri compaiono; camminiamo nello sviluppo come in una miniera, cercando l'uscita, la luce del primo tema. E infine questo ci appare,

prima come una lontana lampada ad arco, poi erompendo improvvisamente nella luce piena del giorno e del cielo aperto, nella luce della sua tonica ardentemente desiderata, che viene vantaggiosamente riconquistata solo dopo essere stata sottratta. Ma tutto germoglia da qualcosa che tema non è e che discende dal meno o dal più, dal flusso e riflusso dell'emozione, dall'incertezza e dall'esitazione, dal calare, dallo spegnersi, dal dubitare, dal salire e da tutti i nuovi mezzi dinamici espressivi di un affetto che precipita selvaggio, che si dona senza ritegno, che si esaurisce nel canto e osa uscire di sé. Discende dal suo mutamento di luce e dallo spettacolo terreno del suo sviluppo; dal pensiero armonico-ritmico, dall'accordo costruito esattamente, ben preparato e inserito al punto giusto, dalla forza compresa della cadenza, dall'"ora" della riconquistata fondamentale o dell'organizzazione della sua entrata che in quanto questione di potenza è anche una questione di ritmo. E discende anche dall'astratta tensione dei due temi che sono testimoni diversi di uno stato dinamico e principi contrapposti. Perciò in Beethoven i tesori dello sviluppo e l'imponenza dei culmini di una successione nuova e ricca di nessi nascono entrambi da un orizzontalismo che non risiede più nelle linee bensì nei complessi, vivi come la memoria e verticali nella struttura del particolare, da un contrappunto che è stato costruito e coniato per formare drammaticamente e che non trae da questo la sua ricompensa.

Questo sguardo si volge interamente verso la commossa e feconda interiorità che si espande nel mondo. L'Io leva le sue piccole tende e l'eroe incalza e oltrepassa nel pieno vigore della sua essenza che si apre nella sintesi. La sua voce diventa un grido d'aiuto e di rivolta innalzato in una notte in cui l'anima che soffoca non vede alcuna luce, la notte in cui caddero lentamente nell'oblio tutti i vasti spazi siderali e angelici. Forte e irresistibile erompe il grido del soggetto beethoveniano che non trova soddisfazione alcuna nell'apparenza della vita, che sta al di sopra del più alto livello di ogni ambito terrestre reale, che come lo stesso genio della musica ancora non è stato rappresentato e accolto in nessuna parte del mondo. Percorre tutte le gamme della passione e della fantasia, ma è infine continuamente risospinto su di sé, sullo struggente desiderio del Fratello e del Padre visionario. Vi è tutta la passione di chi vuole abbandonare la semplice vita intima, il chiuso silenzio dell'interiorità, vi è la passione che trasforma l'Io in una forma realmente cosmica tanto alta e profonda che in essa potrebbero sorgere e tramontare, senza scontrarsi, il sole, la luna e le stelle e troverebbe posto tutta l'umanità. E sebbene possa sopravvenire qualcosa di ancora più glorioso, pure sono queste le onde del mistico mare esterno che si frange fin oltre le stelle, è questo il grande impero romano

dell'interiorità che scoperse l'evento, la magia e la filosofia della storia in cui nacquero Wagner e Bruckner, l'unico in cui potrà apparire un giorno il profeta della musica. In altri termini, Beethoven può ; anche sembrare un semplice abbozzo ancora senza pienezza, e ascoltando lo straordinario preludio parigino del Tannhauser,¹⁶ quando l'orecchio penetra la nebbia incandescente del regno sotterraneo, di fronte al quale e al di sopra del quale si innalza il vittorioso tempio della Chiesa sulle gigantesche colonne del coro dei pellegrini, si può essere tentati di credere che Beethoven non sia ! sostanzialmente diverso da un morente Mosè che getta uno sguardo strategico sulle zone occupate e che solo in Wagner si annunci in lontananza la terra promessa, il lirico melisma nel pur drammatico contrappunto. Ma mentre tutta l'opera di Wagner ha limiti precisi, Beethoven invece non ha limiti, e supera Wagner come Kant supera Hegel, come l'inquieto apriori supera nell'uomo ogni tipo di oggettivismo compiuto troppo presto. Infatti solo in Beethoven l'Io va alla scoperta di quella terra sicura che forse si estende fino all'ultimo Dio, e solo la sua sinfonia getta contro il cielo che indugia l'abbacinante splendore dell'ateismo eroico mistico, per disperazione e non in permanenza. Essa è un torcersi di mani, uno scavare in sentimenti primordiali vissuti in essa, il Macantropo e il suo mare parlante, questo mare contenuto in un'unica distratta immagine, questo dirompente ed esterno sogno di umanità, dove infine si incontrano il Noi e l'Universale dello spirito della musica. In una ridda di volti come negli intagli della majestas Christi si apre lo spazio veramente sinfonico dove si percepisce il Noi, dove risuona il motivo terreno della fratellanza, dove l'Es di questo evento musicale diventa definibile come multiversum individuale. Ciò si manifesta solo in Beethoven, il massimo degli eletti dello spirito dinamico e luciferico, come visione pura, stringente, eroica, sintetica e spiritualmente luciferica che consiste tutta nel contrasto e non nella garantita ontologia cristiana. Al contrario di Bach, che in un discorso consumatamente compiuto parla di un Io dello sperare raggiunto liricamente e lo propone come eterno correttivo per ogni al di là della forma-evento, Beethoven rimuove le macerie e l'incantesimo della fine con una potenza che può raggiungere i tre gradi superiori della perfezione dell'Io: fede, illuminazione e Apocalisse; egli trova'infatti il suo protettore e il suo oggetto non più nel primo e non ancora nel secondo Gesù, bensì in Lucifero, il Precursore, il germe del Paracleto, l'attiva essenza umana.

Strauss, Mahler, Bruckner

Ma davanti a ciò tutto si sente ancora debole. E certo sogna e medita di parlare diversamente.

Forse i nostri contemporanei non sono tanto sicuri. Pfitzner è un

fiore delicato e variopinto, Reger una forza vuota, pericolosa e menzognera, e non sa bene, incolto com'è, se scrivere valzer o passacaglie, se musicare l'Isola dei morti o il Centesimo Salmo. Diversi ci appaiono suono e linguaggio quando al mattino sediamo alla loro fonte. Tutto è vuoto quando Reger, la meno bachiana di tutte le apparizioni, vuol passare per credente, poiché è proprio su questi binari che corre formalmente questo imitatore nato, questo artista della variazione che in realtà non è nulla e non possiede nulla, se non una superiore agilità delle dita. Il vergognoso è che non solo non vale nulla, ma è fonte costante e infeconda di irritazione.

Tutt'altro effetto ci fa Mahler, l'ebreo appassionato e rigoroso. Gli orecchi non bastano mai a sentire con questo grande e a comprenderlo. Eppure è opinione diffusa che sostanzialmente egli non rappresenti nulla di più di un significativo direttore d'orchestra, e parecchi miserabili imbrattacarte hanno il coraggio di chiedersi senza arrossire se Mahler sia veramente un compositore, quasi le sue opere fossero i poveri e incerti esperimenti di uno studente d'armonia. Le esecuzioni delle sue sinfonie nono rarissime e si concludono in genere in un silenzio imbarazzato o, peggio ancora, fanno nascere quelle chiacchiere tanto diffuse quanto insensate sul suo accento jiddisch o il suo atteggiarsi a titano, grazie alle quali certi spazzoloni che in altri casi godono di tutto riescono a raccapezzarsi di fronte alla chiarezza del caso serio, a loro di certo estranea. Con questo non vogliamo affermare che alla sua musica ci si possa avvicinare senza fatica, o neppure che tutta la paccottiglia sentimentale ricercata nella sua semplicità e ostentatamente tedesca di molti dei suoi *Lieder*, soprattutto quelli del *Dee Knaben Wunderhorn*, sia gradevole e leggera. Ma ciò ha di per sé poca importanza e non ha rapporto veruno con l'"altro" Mahler, con la decisiva pluralità della sua maniera; pensiamo ai *Kindertotenlieder*, all'ultimo canto del *Lied von der Erde*, alla Seconda, alla Terza, alla Settima sinfonia e alla grave e indimenticabile introduzione alla seconda parte dell'Ottava, in cui Faust è trasportato sulle altezze montane del terrazzato paesaggio degli anacoreti. Sotto questo peso mostruoso anche la mera dote di talento può piegarsi, come l'asse del carro: nessuno sinora si è avvicinato al cielo più di quest'uomo appassionato, solenne, simile a un inno, nell'empito della musica più intensa, più entusiasmante, più visionaria. Davanti all'Eterno il cuore si schiude eternamente, davanti alla luce primordiale sboccia in tutta la sua intima profondità; giunse nel suo tempo vuoto, debole e scettico come un messo venuto da lontano, sublime nei sentimenti, straordinario per la forza e il virile ardore del suo pathos, davvero prossimo a donare oltre il mondo ed i sepolcri l'ultimo segreto della musica.

È come se ci fosse uno scambio di sangue, Mahler è un maestro

tedesco o perlomeno vuole essere considerato tale, ma la cosa gli è di fatto impedita da tutta la reale dimensione ebraica, dolore ebraico e fervore ebraico che permea la sua musica. Strauss invece deve rassegnarsi a essere confrontato con Meyerbeer. Farsene un'idea chiara è molto difficile. È una persona normale, un uomo attivo che si gode la vita e sa come prenderla e proprio per questo, o forse nonostante questo, con lui si sta in ottima compagnia. Le sue composizioni sono sempre di livello elevato, anche quando non sono che scaltri lavori in omaggio alla moda e di pessimo gusto, le sue maniere sono libere, giocose, superiori e cosmopolite e hanno perso ogni traccia della piccola borghesia tedesca di buona memoria. È volubile e prende il suo materiale dove lo trova, ma ogni tanto trova anche qualcosa di buono, fidando nella sua gioia di comporre, facile, innocente e in sé completamente ingenua: ora una canzone nuova e tenera, ora le legature più ricche di intervalli, ora una nuova maniera di amalgamare come polvere di metallo minuti frammenti di motivi (pur senza scadere, fedele al modello di Liszt, nel semplice e inconsistente vibrato sonoro di Debussy), ora la forza ola luce di un tema pregnante, di un uragano che sconvolge le inasse tematiche e di uno slancio ritmico che neppure in Liszt, suo maestro, trovano l'eguale. Per quanto scaltra, disonesta, lasciva, dolce e eudemonistica possa sembrare la sonorità della sua pirotecnica orchestra, pure essa acquista una duttilità espressiva che senza dubbio rappresenta un plus artistico rispetto alla mania dell'eterna solennità sonora e alla sublimità alla Piloty della minacciosa scuola wagneriana. Sorprende però il l'atto che egli sia fondamentalmente incapace di evolvere e che rimanga sempre eguale a se stesso, per quanto in maniera diversa. Gli manca il nocciolo che non potrebbe maturare nell'altalena continua di una musica che ad libitum dalla povertà dello Standchen si innalza fino all'Elettra, ridiscende al Rosenkavalier (omaggio alla nuova aristocrazia del denaro e alla sua esigenza di una melodia chiusa) e infine sperimenta verosimilmente la salvezza in una mistica fiabesca molto eufonica ed erotica. Erede di un primitivo stile cabarettistico carico di colorita violenza contadina e reso fecondo a modo suo da uno straordinario intelletto, Strauss è magistrale soprattutto quando è sferzante o sensuale. Perciò nella sua musica tutto è sempre pregevole e spesso meravigliosamente gioioso; le sue burle sferzanti crescono e sfociano nell'umorismo pieno di contrasto, la sensualità si eleva fino a raggiungere una certa dimensione soi-disant mistica, seppure di livello inferiore e eudemonistica. Till Eulenspiegel gioca i suoi tiri, nella Sendlingergasse si spengono le luci, danze al suono del piffero si intrecciano nello Zarathustra, Narraboth ebbro viene sedotto, l'hybris di Don Giovanni penetra in tutti i temi dell'indugio, dalla morte si alza indicibilmente bella la trasfigurazione, tornando dopo un triplice

ritardo alla beatitudine della sua tonica, si accende la rosa d'argento, i tenebrosi accordi di Oreste si contrappongono a ogni precedente inquieta voce femminile, la scena del riconoscimento di Elettra emerge dal motivo del messo di sventura, il dio discende vicino ad Arianna. Tutto ciò esige un procedimento che vada oltre la tecnica, un intelletto artistico incredibilmente vigoroso e sferzante che ne tragga profitto e faccia fruttare il suo brillante talento. Purtroppo Strauss utilizza essenzialmente le doti nervose; mancando l'anima, tutto prende un'intonazione liricoerotica e già il misero motivo di Jochanaan, di tipo mendelssohniano, rivela da solo ogni superficialità e inconsistenza religiosa. Nel migliore dei casi, nei punti di maggiore profondità, questa musica ha in sé la melanconia di un vuoto geniale e, mentre è sufficientemente mossa per far nascere un contrasto e un oggetto carico di nervosismo, non è d'altra parte così seria in questo movimento da sviluppare una reale ampiezza e un evento composito. Nonostante la gioiosa potenza del gesto non c'è nulla che ardisca mostrarsi, rimane solo un'ombra policroma che segue con insistenza tutte le particolarità del programma, anche quelle non drammatiche; l'amore per il libretto viennese e per il suo sentimentalismo fiorito e carico d'atmosfera ha un fondo piacevole e, se occorre scrivere qualcosa di drammatico, i fumi dell'incenso straussiano consumano ogni vera realtà nel loro aroma e nello specchio fantastico di una caratteristica superficiale. L'elemento costante e operativamente efficace, la linfa da cui sgorgano il sistema e il metodo straussiano, consiste nella straordinaria forza descrittiva della sua musica che scopre anche l'espressione pittorica delle cose meno importanti, meno musicali e più triviali e talvolta della facciata che cela dimensioni più profonde e compie il miracolo di un sinfonismo puramente lirico, "pagano" e non drammatico, in cui ogni particolare si fonde in uno slancio unificante. Non è un caso quindi che Strauss preferisca servirsi della forma in un solo movimento derivata da Berlioz e Liszt, mentre non solo Schumann e Brahms ma anche i ben più significativi Schubert, Mahler e Bruckner, veri eredi dello spirito beethoveniano, conservavano la forma a più movimenti della sinfonia, la forma dell'ampiezza drammatica, la forma originaria di Beethoven. Parrebbe quasi che dalla musica di Strauss siano scomparsi molti elementi che al primo ascolto apparivano diversi, più potenti e meno virtuosistici. Ciò non per una modificazione di giudizio quanto piuttosto a causa di quel fluttuante contenuto riflessivo che è legato al tempo e di breve durata. Si pensi per esempio a Simmel che rappresenta solo i margini colorati, nervosi e puramente impressionistici della vita,¹⁷ dove Rodin e Bergson sono i geniali reagenti della situazione. Viene naturale situare Strauss e questi due diversi annunciatori di un'epoca desiderosa di mutamento e non centrale nella stessa posizione dei tre

filosofi confutati ai piedi di san Tommaso nell'affresco del Cappellone degli Spagnoli a Firenze,¹⁸ dove possiamo venerare Bruckner che ha dedicato la sua Nona sinfonia al buon Dio, perlomeno come il precursore di san Tommaso.

Con Bruckner ritornano finalmente nel mondo il canto e una buona coscienza. Egli apprese molte cose da Wagner, ma eliminò quel che di surriscaldato, la partitura "sanguigna". Appare un'attiva mobilità, un'irradiazione di tipo ed essenza spirituale che si trasforma in sé, una vibrante quiete, anche se Bruckner la attinge più dal regno "cosmico" che da quello "intellegibile". Ma è tanto avveduto quanto mutevole e profondo. Di lui amiamo il calore, la piacevolezza e tutta la gioia passata, perduta cammin facendo.

Scompare ogni eccitazione esterna soltanto nervosa. Siamo ormai sazi di esecuzioni affannose, di bluff e di malinteso faustismo che vorrebbe assolutizzare il gesto selvaggio solo perché rappresenta la faccia esteriore e meglio riproducibile della capacità. Nelle loro fratture si corre il rischio di diventare troppo concisi o troppo vuoti, e non ha forse lo stesso Wagner celebrato l'adagio come uno specifico tempo tedesco? Inoltre Bruckner non vuole sacrificare in alcun modo ciò che è reale temperamento o reale aumento di tensione, ricco di contenuto e oggettivo: troppo potente è il suo pio impulso verso l'alto che ha radici, come tutti possono udire, nello sfarzo splendente del barocco tedesco meridionale, tipico del suo linguaggio orchestrale.

Lavora con cura e delicatezza, attento alla buona condotta delle parti. In tal modo si recupera uno dei primi tappeti, quello della musica da camera. La peculiarità di Bruckner è, insomma, l'aver reintrodotto la "cultura" melismatica delle voci, che disintossica il corpo sinfonico e lo libera da una febbre di origine volontaristica e non produttiva. Grunsky sottolinea giustamente che in Bruckner ogni intensificazione sonora è l'espressione adeguata di tensioni preparate e mantenute in maniera rigorosa non solo in forma prevalentemente ritmica, come in Beethoven, ma anche elaborata e meditata attraverso la modulazione e il contrappunto. D'altra parte a Bruckner si muovono appunti di ogni genere, si trova pesante e discontinua la sua dizione, si riscontrano lunghezze eccessive, salti e rotture, almeno nei tempi di sonata. Ove la cosa non sia troppo macroscopica (e di fatto è molto più facile trovare una coerenza in Brahms o nella scuola di Liszt, dove la forza del programma troppo legato alle emozioni o solo descrittivo si sostituisce spesso a una più rigorosa elaborazione musicale) e a parte alcuni irrilevanti errori di omissione, questi appunti sono senz'altro circoscrivibili al problema, e alla problematicità, del finale bruckneriano.

La sua tessitura è spesso straordinariamente ampia, informe e lacunosa, ma sappiamo che la conclusione è in sé un capitolo molto

difficile, persino per Beethoven. Mentre nel primo tempo le idee sono tenute senz'altro a freno e la loro successione rispetta rigorosamente le regole, la chiusa è invece -un'antica e gioiosa danza finale, la forma tradizionale della sfrenatezza, è configurata con la massima scioltezza e pensata per il salto e per il volo; il suo sviluppo è un rimbalzare ad libitum di contraddizioni e di sbrigliate fantasie, regolato sempre e soltanto dalla ricerca della vittoria più splendida e schiacciante del primo tema. Così fu per Beethoven e così rimane - e molto di più - per Bruckner, che costruisce il finale in maniera non costringitiva dandogli un assetto sintetico compiuto solo estensivamente. Infatti è quasi sempre costruito in modo da restituire con gran fragore l'ascoltatore alla vita quotidiana allentando la tensione e dissolvendo la forma; e questi può infine avviarsi alla porta e ritornare nel mondo esterno su cui si chiude il concerto e davanti al quale si inchina lo stesso crescendo. Esteriormente la parte finale si collega con la conclusione dell'adagio, ma in realtà conferma solo lo scherzo, l'equilibrio ritrovato, che della sinfonia rappresenta la parte più terrena. L'impressione che nasce ascoltando il Finale della Sinfonia in do minore di Beethoven, dove il trionfo sta tutto nella coda conclusiva, è che l'avvicinarsi della tempesta, la soavità di certi punti e lo stesso trionfo insaziabilmente goduto non siano da prendere completamente sul serio; di fatto questa musica non fa che stornare da sé l'attenzione proprio accentuando eccessivamente la parte finale e proclamando con forza la sua raggiunta compiutezza. Ma Bruckner in un punto va oltre lo stesso Beethoven e il classico capitolo dell'Abgesang:¹⁹ il suo finale non è un impulso che allontana gli uomini gli uni dagli altri ma si svolge piuttosto come musicale rapimento, come un ingresso nella parte più spaziale e oggettiva della musica. Guardando le immagini del ricordo siamo liberati dalle angustie della temporalità, nello slancio contemplativo trascorriamo sopra le passioni, i paesi e i definiti colori di fondo di tutta l'opera eseguita, pieni di attesa per gli sguardi visionari, con la coscienza che la sinfonia è il luogo creato per la dimensione lirico-ontologica. Tutto ciò non è più drammatico, dal momento che ricade nettamente nell'epico, ma è verosimile che il drammatico si produca solo nel primo tempo mentre l'ultimo, il finale, non introduce più una nuova esplosione (che di tempo e di esposizione ne ha già avuti abbastanza) ma un'elevazione diversa, un nuovo adagio, che notoriamente è la musica più difficile da scrivere nella forma lirica. Così l'epica spirituale bruckneriana porta alla liberazione più alta e al compimento eucaristico.

Anche in Bruckner l'unico ostacolo è ancora rappresentato dalla profonda difficoltà a intendere l'Abgesang come un gioioso capitolo conclusivo, difficoltà che nell'attuale situazione delle possibilità musicali non sembra superabile. È necessario salire e risolvere, ma

molto spesso la gioia è solo qualcosa di ben mediato. Perciò sia Beethoven sia Bruckner giungono a sfiorare il cielo in una maniera che è compostamente formale e non dimostrata. L'ultima esperienza di Beethoven genera un'esultanza che non è una semplice appendice dell'aumento di tensione o un climax garantito dalla tradizione, ma non deriva necessariamente dallo stesso comporre. Questo supplemento di esultanza non può dire nulla dal punto di vista puramente musicale, e come potrebbe essere altrimenti, se non ci si accontenta delle belle parole? Dalla notte alla luce! Se Beethoven, vissuto a lungo nell'oscurità, in angustie non eroiche, non può essere annoverato tra i sereni pan- logisti che in ogni circostanza si aspettano un esito favorevole e considerano il dolore solo come una droga, come un cerimoniale splendido e appassionante di un prolungato essere-in-cammino, allora anche da un punto di vista strettamente musicale nulla potrebbe essere più indifferente di questa esultanza semplicemente biografica, che di certo non assurge alla dignità convincente di una metafisica musicale solo perché formalmente è ben disposta e sta alla fine con effetto di tonica. La gioia è spesso paradossale in tutta la sua grandezza; anche musicalmente non può essere generata e suscitata in senso vero, profondo e necessario dallo sviluppo e dalla tensione verso la dominante. Dovrebbe invece esistere un linguaggio proprio, uno sviluppo "produttivo", una musica dello struggersi, dell'invocare e del credere, una nascita musicale della fede, che sorgendo dalla più lieve, intima e lontana profondità dell'anima della musica potesse intonare il "Sed signifer sanctus Michael". Ma questa meta non è stata finora raggiunta che raramente anche dai maggiori musicisti, e quasi sempre in modo che la visione produttiva si trova nell'adagio più che nel finale e nella sua configurazione fantastica ed epica, troppo lontana dal rovente nocciolo dell'anima, dalla pura visione del Sé che tende a un unico punto e al vero ontologismo lirico.

Da qualche tempo Bruckner ha trovato in Halm un appassionato interprete delle sue possibilità e della sua posizione. Halm ha riconosciuto che nelle sue opere è presente qualcosa che invece manca in Beethoven in cui il grande slancio, il motivo carico di energia e la forza con cui domina le masse sonore erano andati a discapito del canto. Se si tiene conto di questo, diventa anche superfluo ogni impuro stimolo fornito dalle occasioni poetiche: ben più importante è che questo maestro abbia definitivamente liberato l'acquisizione dello stile wagneriano, la musica "parlante", dalla tassa pedagogica del programma o del dramma musicale, menzionandoli quindi - come accade significativamente anche in Brahms, pur se in modo del tutto diverso - come unità di forma e contenuto, come cammino verso mari diversi da quelli della poesia. Eredità di Schubert, purificazione di

Wagner, Bruckner si lega quindi in eguale misura a Bach e Beethoven e mette in rapporto l'uno con l'altro, conservando insieme nella maniera più accurata la ben formata individualità del singolo e del tema bachiano nella forma della strategia di Beethoven e dell'organizzazione sociale.

A Wagner

Ma tutto ciò si era sviluppato grazie a uno solo. Nessuno ha avuto inizi peggiori di Wagner, con tutti i suoi dubbi e mancanze di gusto che non ha mai superato del tutto. Eppure proprio Wagner ha recuperato in gran parte tutte le forme precedenti, scavandole e purificandole per renderle veramente attuali e dare loro così un inizio.

Predecessori

Poco tempo prima dominava apertamente il Lied chiuso. Ma ritornò finalmente in auge il canticchiare. Wagner portò un tipo tutto nuovo di melodia, o per meglio dire un nuovo sentiero nella foresta e sui monti tanto a lungo dimenticati. Prima di allora si consideravano melodie i semplici Lieder accompagnati in tempo moderato. Le canzoni italiane minori o meglio, per restare sulla linea tedesca di cui ci occupiamo, i Lieder ohne Worte di Mendelssohn e le arie di Meyerbeer rivelano chiaramente la povertà di un genere che conserva sotto di sé l'accompagnamento e il cui ritmo stabile, povero di sincopi, elimina quasi del tutto ogni polifonicità diversamente chiusa. Del resto ciò accadeva anche in Mozart, il massimo maestro del lirismo prevalentemente liederistico dove costituiva peraltro un elemento indispensabile per mantenere il clima di serietà leggera dell'opera giocosa. La situazione sembra diversa solo in Schubert, l'unico musicista che pare rendere possibile l'utilizzazione sinfonica dell'antiquata melodia chiusa. Ma a ben guardare anche Schubert, contemporaneo dei peggiori fanatici dei Lieder, rivela un duplice aspetto, parzialmente condiviso da Schumann almeno nei suoi Lieder migliori, come il sorprendente

Zwielicht. Lungo è il cammino che conduce dal Wohin?, allo Erlkönig o alla Nonne; in genere prende l'avvio dalle sue melodie per voce sola e dalle composizioni strumentali non meno opulente e prolungate che non hanno più nulla dell'eccessiva dolcezza e della sentimentale melodiosità dello stile accompagnato. Senza dubbio Schubert possiede una dimensione melismatica e polifonica pur mancando, non diversamente da Weber, a dispetto dei suoi orrori notturni, dal fantastico Berlioz e dallo stesso Wagner prima maniera, della forza e della conflittualità delle controvoci e del trascinante melos che spezza le regolari suddivisioni delle battute. Subito dopo giunse qualcosa di nuovo che era eccezionale e inaspettato solo per la

situazione miserabile in cui palesemente si trovava la musica in quel periodo: lo Sprechgesang e la melodia infinita.

Falsa polemica

In realtà ciò non era tanto facile da conservare. Non era qualcosa che si potesse canticchiare o che di per sé fosse in qualche modo estrapolabile. Di solito il borghese si accontentava della mediocre produzione contemporanea di Lieder accompagnati fondamentalmente dozzinali, che definiva "melodia" autentica. Solo questo impedì di riconoscere in maniera tanto viziosa le connessioni con Bach, già presenti nel "racconto di Roma" nella parte centrale del Tannhauser, malgrado non esca ancora dai limiti dell'insopportabile stile accompagnato. Quante grida si alzarono e quanti luoghi comuni si rispolverarono! E ora siamo di nuovo al punto che i più bugiardi ciurmadori si atteggiavano a giudici morali estetici, laddove lo stesso Beethoven avrebbe fatto le sue critiche levandosi il cappello. Quali non furono le proteste di quei pedanti ciechi e meschini che giudicano ogni comparsa significativa sempre soltanto in base al loro luogo comune, o degli amanti del paesaggio fiorentino o di tutto quanto preferisce il giardino alla foresta gotica, contro il modulare continuo, la mancanza di inventiva e la debolezza della struttura wagneriana, contro la melodia che si estenua in eterni sofismi, contro l'irritabilità estrema senza paura e il salmodiare monotono e piatto a cui sono costretti i cantanti sopra un'orchestra che fluttua senza forma e nel migliore dei casi dipinge in maniera realistica. In realtà se ci fu mai qualcosa di semplice e antico che conservasse e accrescesse l'avita eredità, questo fu proprio la fine della melodia chiusa. E certo qui non si trattava di una connessione puramente esteriore; che cosa avrebbe dunque potuto essere spezzato prima, lì dentro? Forse le vecchie arie d'opera, perché Wagner non "era in grado" di comporle? Wagner non le ha di certo infrante per poi di nuovo ricomporle all'infinito, con un pèle mèle calcolato con freddezza, sottraendosi angosciosamente a tutte le cadenze perfette e imperfette. Come e dove potremmo qui osservare quel semplice "conglomerato" che è invece riconoscibile in Weber, quando in questi "preludi" tanto vicini a Bach non vi è nota che possa o desideri sottrarsi alla costante tensione sulla dominante? Generalmente questa nuova forma melismatico- polifonica è tale che solo con la violenza si sarebbe potuto trattenere il maestro da questa immanente linea di sviluppo, dopo l'apparizione di Weber, la comparsa della sinfonia beethoveniana o la ricezione della polifonia di Bach. Come abbiamo detto, tutto ciò non è di certo facile da mantenere e non è sempre stato un vantaggio nella voce superiore, specie se si tratta del recitativo con la sua semplice funzione narrativa. Inoltre è sempre e soltanto alla fine che la forma della travolgente

decisione deve essere riconosciuta in senso letterale come configurazione (.Gestalt), come possibile prospettiva e come "forma" in tutta la virtù delle sue gigantesche legature, della sua parsimoniosa cadenza e della tensione sulla dominante di un atto totale, che apparentemente riunifica soltanto sul piano poetico. Ma ciò non autorizza ancora a pronunciare in un solo fiato e insieme a respingere sia i movimenti ampi e legittimi della melodia infinita sia la mescolanza ben diversa e oggettivamente rischiosa del Gesamtkunstwerk. C'è evidentemente una differenza tra il separare le piccole forme dell'antico schema operistico per mezzo di una nuova grande forma costituita da serie del tutto diverse, e la vicinanza reciproca di elementi in parte analoghi che rinuncino alla loro struttura e alla loro sfera particolare per scambiarsi le componenti musicali e poetiche: è da questi che è nata la struttura composita dell'opera d'arte totale che solo il genio di Wagner poteva trasformare in una categoria vitale, sia pur teoricamente non canonica. E di fatto, contro ogni sfera e plasticità, Wagner aveva tecnicamente bisogno tanto dell'aperta coordinazione dello Sprechgesang e del recitativo trasformato in aria, quanto dell'immensa o problematica costruzione ausiliaria del Gesamtkunstwerk, per raggiungere per mezzo di tale smisurata totalità la musica del destino a essa necessariamente corrispondente.

Sprechgesang, ritmo sincopato e polifonia accordale

Ora il canto diventa solo una voce tra le tante. Talvolta è sinuoso, breve e semplicemente narrativo. Talvolta invece sboccia arioso, ampio e con tutto il risalto desiderabile, alto, pieno e abbastanza patetico. Spesso è pesante e faticoso, quando Wagner compone senza interruzioni le voci superiori (durchkomponiert); manca il momento della rinuncia e della concessione, e talvolta si vorrebbe che la pasta fosse di nuovo separata dal ripieno, il discorso dal canto. Ora si alzano tutte le voci e spesso il canto si immerge indifferentemente nel gioco dell'alternò intrecciarsi, inondato dall'opulenza delle altre parti, quando queste hanno da dare di più. Come si può dunque vedere, nelle opere di Wagner la voce umana, un tempo sostegno di tutto, ha affidato all'orchestra ogni suo sviluppo per una polifonia vocale, rinuncia alla misera possibilità che le rimane di presiedere all'andamento in maniera puramente melodica e, divenuta del tutto libera e indisturbata, si ritira di nuovo nel canticchiare, nella sua origine e nel suo primo stadio vagante e salmodiante.

Furono la danza e l'effetto di sincope ad alleggerire il ritmo. L'effetto di sincope fu inventato essenzialmente da Beethoven e da Wagner fu portato a tale perfezione che nelle sue opere, soprattutto nel Tristan quasi totalmente sincopato, possiamo apprendere tutte le

sue vicende. È un rallentare o un affrettare, un ritardare o un anticipare della linea melodica; secondo l'esatta accezione di sincope, definita per la prima volta da Grunsky contro Riemann, è un nuovo modo di estrarre e di accentuare di nuovo ritmicamente punti non accentati, una novità nella battuta, una tensione e un vicendevole misurarsi dell'accentato e del non accentato dove, mediante i contrasti che nascono dalla concomitanza di tempi scanditi in maniera diversa, diventa possibile sviluppare contemporaneamente più ritmi, pur se questi sono percepibili solo nell'ultimo tempo di battuta. Per questo, o meglio non solo per questo, il tempo viene battuto in molti modi e si potrebbe persino dire paradossalmente che ora una battuta si muta in mille battute e che il luogo di ogni polifonia è preparato mediante una poliritmia instabile e ricca di sincopi. Ciascuna voce delle molte che risuonano insieme ha sempre qualcosa da eseguire, il suo a solo; il melisma si collega all'armonia, l'armonia al ritmo e questo all'insieme della nuova struttura temporale della sincope, non più percepibile come qualcosa di vuoto, slegato ed extra-armonico, ma veramente armonica e per di più operistica.

Qui non possiamo più intendere il lieve fluttuare. Il rafforzarsi del movimento sarebbe stato ancor meglio conservato da un'antica danza contadina. Ancora oggi osserviamo in tutti i popoli primitivi un misterioso susseguirsi di contorsioni che l'orse non sono molto diverse dalle danze dei dervisci e da quella di Davide davanti all'arca dell'alleanza. Esse non sono soltanto fisicamente esaltanti come figure di caccia, bramosia, convulsione, ma sono determinate astrologicamente. Nei balli in tondo e i delle contorsioni del corpo i danzatori dervisci partecipano alla danza delle Uri e degli angeli, giungendo fino alla convulsione, al deliquio e all'estasi astrale. Le Uri sono infatti gli spiriti delle stelle che guidano i destini, e nello sforzo violento della sua contorsione rappresentativa il derviscio tenta di farsi conforme alle stelle, di appropriarsi e strappare l'effluvio del *primus agens* a cui tutti astri fanno corona contemplandone vicinissimi l'eterna gloria. In tal modo, spiega Ibn Tufail, il danzatore derviscio si assume i vari tipi di rotazione come un dovere; anche Dionigi l'Areopagita ha celebrato il movimento rotatorio dell'anima come il suo raccogliersi in sé, che è indubbiamente diverso dal cerchio degli spiriti astrali e dalla rotazione delle sfere celesti ed entra invece in rapporto con il ciclico raccogliersi dell'anima nel bello e nel buono del suo proprio fondamento. In ultimo le comunità cristiane primitive rifiutarono tutte le forme di esaltazione esteriore ritenendole pagane. Il canto che accompagnava la danza rimase cioè solo come mezzo di commozione religiosa, ma come si rifiutava l'inebriante sonorità degli strumenti, così anche i tempi vivaci e mutevoli dell'antica danza sembravano contraddire il calmo mare dell'animo cristiano. Di qui si

sviluppano i mutamenti di tactus del corale che erano accennati solo armonicamente, in un'antipagana assenza di tensione, a meno che non si voglia vedere una tensione già nel più tranquillo movimento verso la tonica. È verosimile che nel corale, per quanto scarse siano le nostre conoscenze in materia, non sia antico neppure l'accento prima del segno del respiro, inteso come pausa che suddivide metricamente. Solo la comparsa dei maestri italiani e francesi dello stile galante portò un mutamento, ma neppure costoro riandarono alle antiche danze contadine, pur ricercando una maggiore vivacità di movimento. In quell'aggraziata generazione il rapido passaggio dalla sagra paesana al ballo non significò assolutamente - e lo dimostra la giga - la perdita di ogni ritmo raffinato. Come poco tempo fa la gente che l'età aveva reso rigida poteva danzare solo il valzer, così allora venne ideata un'oscillazione regolare, leggera ed elastica, affascinante nel suo frenarsi, il cui slancio conservava l'andamento melodico e impediva l'ulteriore conseguenza del "disordine" polifonico della sincope. Già in precedenza l'introduzione della notazione mensurale aveva aperto la strada per più sottili scansioni temporali che tuttavia ricaddero nella sfera dell'irrealizzabile, dell'indifferenziato sul piano musicale e artistico, della partitura solo da guardare e della pura teoria. Le cose mutarono sostanzialmente solo quando Bach recepì l'antica danza popolare che ha origini remote e conserva fedelmente molti elementi primitivi senza essere troppo distante, come attestano tutte le musiche zigane ungheresi, dal ritmo più vario della musica polifonica. I ritmi bachiani - basti solo ricordare l'aria "Erbarne dich mein"²⁰ dalla Matthäuspassion o le numerose "rielaborazioni" delle forme di danza francesi nelle Partite, fanno lo stesso effetto di un ritrovamento della ritmica primitiva e paganoculturale degli acciottolati e dei tamburi, ovviamente involontario e inconscio. Ma ciò comporta appunto quella strana e involontaria ebbrezza che non è soltanto psichica. Sappiamo quanto fosse nel giusto Wagner interpretando Beethoven secondo la danza, secondo il trasporto, il respiro e la curva del polso. Ciò non gli impedì tuttavia di pensare con scarso rigore logico la forma di danza fuori dai nessi sonori, attenendosi solo alla sua presenza sociale e banalmente euritmica. È abbastanza sorprendente che Wagner, dopo aver definito, come è noto, l'Ottava sinfonia di Beethoven "apoteosi della danza",²¹ neghi all'arte beethoveniana la capacità di oltrepassare determinati limiti dell'espressione musicale proprio in base al suo legame con la danza. Nella limitante accezione wagneriana di balletto acustico e caleidoscopio dell'orecchio, il ritmo di danza avvileisce a tal punto la tendenza appassionata e tragica, che sorge inevitabilmente il problema del perché, del contesto causale empirico in sé perfettamente estraneo all'evento musicale. Wagner non fu mai disposto ad attribuire particolare valore al momento ritmico;

malgrado presentasse instancabilmente problemi ritmici e fosse ancora l'illuminato amante del gesto sonoro e di ogni simbolizzazione teatrale, egli vedeva nel ritmo soltanto un legame, un tertium comparationis con il mondo plastico intuitivo mediante il quale anche la musica, come il corpo mediante la luce, diventerebbe percepibile solo nel senso inferiore di realtà empirica. Ma l'unico fatto importante e decisivo è che Wagner, a trita di tutte queste riserve verso la società e verso il mondo, si possa pur sempre definire come l'evocatore e il rinnovatore del Dioniso orgiastico che appare in forma tutta ideale quale azione drammatica, e grazie a ciò stabilisca anche un legame con le tendenze appassionate, tragiche e trascendenti della musica. In tal modo con il canticchiare, con la ricezione della danza e la finezza della musica da camera che in Wagner-Bruckner trovò la sua orchestra, si recupera anche tutto il primo tappeto autentico e (incora senza nome della primitiva e corretta ricchezza. E proprio mentre l'effetto di sincope si sostiene sulla danza nuova e antica u un tempo, questo ritmo infocato non è più soltanto un tappeto dal valore correttivo steso ai piedi della polifonia wagneriana, ohe non implica alcun obbligo reale e oggettivo, bensì si unisce realmente con il paganesimo incarnato in tempi antichissimi sia per comunicare il suo carattere dionisiaco sia per imporre alla musica ogni tipo di inebriante autoannientamento, dittatura del basso ventre, trascendenza fisiologicamente legata alla terra e alle stelle, dionisiaco-mitraica e astrale.

Il terzo elemento, il più importante, che condusse al tessuto variopinto, polifonico e quindi drammatico della melodia infinita è l'armonia. Già nel canto ogni nota è mossa e attiva. Il che significa che già nella melodia accompagnata la nota è attiva nell'accordo. L'andamento melodico dipende ovunque dal senso della dominante e della cadenza, ed è in base a questo che viene costruito. Quindi malgrado si fosse a lungo cantato anche senza conoscere tutte le regole armoniche, si considerò dapprima normativa la scala, poi le saltuarie affinità che comparivano in essa e infine l'armonia, causa motrice e nascosta. "L'effetto sorprendente che molti attribuiscono al genio naturale del compositore, spesso si ottiene abbastanza facilmente con il giusto impiego e la risoluzione degli accordi di settima diminuita." Questa frase di Beethoven è indubbiamente in grado di chiarire, come indicheremo, ampie parti della sua pratica e tutto il tema principale della sua ultima sonata in rapporto con un tipo di armonia diversamente ritmica. Ogni nota si muove, procede, guida ed è ¹ guidata: la terza vuole ascendere e la settima discendere, finché si impone il volere della tonalità e appare la consonanza conclusiva. Ma neppure la consonanza è davvero presente, giacché dove è preparata per via armonica scade nell'assolutamente indifferenziato, e

dove essa invece "si manifesta" in senso autentico, sia pure dopo i brividi della grandiosa pausa generale, sono sempre possibili prima della sua comparsa (come ha brillante- ! mente dimostrato Bruckner soprattutto nel primo tempo della sua Settima sinfonia) infiniti effetti di tensione, infinite intensificazioni sulla dominante e sensazioni di dominante. A ragione Halm osservò che in realtà la consonanza non esiste giacché non vive se non come richiesta, e la storia della musica è la storia della dissonanza. Dove potrebbe ancora presentarsi un'occasione, una regola rigorosa, una guida dell'invenzione, se non nell'accordo e nell'armonia? Bach è grande e la fuga è un monito j indimenticabile: ma dove egli ancora agisce, cioè in Beethoven e Wagner, rimane sostanzialmente il maestro di un'armonia "ricca di traforature". Le sue opere, dopo essere cadute sorprendentemente nell'oblio, tornarono attuali quando si abbandonò il genere della melodia accompagnata per un "accadere" | polifonico rinnovato e ridiventato rigoroso dove occorreivano tutte le voci per raggiungere una vita polifonica dell'accordo. Certo i maestri del Lied accompagnato sono molto lontani dall'antica condotta delle parti e dalla straordinaria ricchezza di livelli in cui essa è suddivisa. Ma già in alcune opere di Haydn, che spesso può diventare misteriosamente grave e profondo, ad esempio nel coro del Höllengeisterstürzes o nella ouverture dell'oratorio Die Schöpfung si osservano elementi armonici derivati i interamente dalle "casualità" armoniche di Bach e tuttavia sorprendentemente audaci e senz'altro già romantici, che potrebbero persino indurci a considerare tutte le composizioni posteriori, tutto il cromatismo e la polifonia romantico-classica come l'elaborazione divenuta mobile e interessante di una scrittura che in Bach era inserita in uno spazio più tranquillo. Una cosa senz'altro giusta, il fatto che dopo un periodo iniziale di perdita dell'elemento melodico si potesse di nuovo sviluppare nei tempi di sonata di Haydn e Beethoven una sempre maggiore ricchezza degli a solo, un far musica interiore e individuale e un melisma lineare di tipo cameristico. Al tempo stesso il contrappunto bachiano continua a operare palesemente (beninteso in senso armonico-ritmico e mirando all'accordo) nella polifonia di Wagner, in una polifonia di ordine superiore dove l'arte del contrappunto non è più architettonica ma drammatica. Non solo il nuovo colorito orchestrale risalta e si sfuma per poi tornare da nolo al suo sensibile contrappunto, ma anche lo sviluppo in Wagner si avvicina al culmine e raggiunge nella sua instancabile armonia - che innanzitutto è un'armonia solo transitoria, non più costruita in modo da porsi come meta un motivo o un tema determinati, come in Beethoven - una forma di polifonia ascendente e drammatica più rivolta all'accordo che non distolta, in cui è recepito il segreto verticalismo di Bach. La vita dell'accordo non è quindi un prodotto ma

un prius, e non certo di tipo teoretico. D'altro canto, se confrontato con l'armonia, il contrappunto, almeno quello applicato alla lettura e alla composizione i lolla fuga, è un modo operativo di secondo ordine nel frattempo superato da armonia e sinfonismo, e nella costruzione stratificata delle sue melodie deve tener conto punto per punto di ogni "risultato" degli accordi, di ogni dissonanza e di ogni accentuazione e collegamento del ritmo e dell'accordo. Considerare la struttura di un'opera di Wagner dal punto di vista dell'economia armonica, che per altro avrebbe ancora bisogno di essere completata mediante una ritmica, può anche significare, in altri termini, il tentativo di delineare per la prima volta una teoria strutturale dello stile wagneriano dal punto di vista di un nuovo contrappunto, un contrappunto sviluppato non tanto nel parallelismo e nella sovrapposizione quanto piuttosto nella successione, da cui è scomparso ogni elemento "casualmente" armonico della fuga ed è stato invece acquisito il plus delle tensioni armoniche, dei contrasti ritmici, degli sviluppi tematici, insomma tutto il complesso connettivo della "sinfonia". Ciò che rinasce per la prima volta in Beethoven e culmina - almeno per ora - in Wagner, è soprattutto l'armonia bachiana, polifonica e riccamente "traforata"; l'elaborazione lineare wagneriana trae invece la sua efficacia sempre crescente dal tappeto cameristico, e la sua componente ontologica agisce sempre più chiaramente mediante il serafico tappeto armonico dello stile a cappella, ben più che mediante il tappeto della fuga bachiana, il tappeto dell'equilibrio e del riposo liricamente contrappuntistici. Questo è certo il tappeto e il correttivo il cui raggiungimento è l'ultima recezione possibile e postulabile sul piano musicale e perciò si ; trova soltanto al limite ancora invisibile della musica. Nel susseguirsi dei contrasti tematici della sinfonia v'è la duplice presenza del canto e dell'impeto, l'uno nella tonalità e l'altro nella vita dell'accordo, l'uno proprio del Bach lineare e l'altro del Bach verticale, che va oltre; pur padroneggiando la linea melodica con ardente veemenza, Wagner dà alla vitalità traforata dell'accordo la precedenza sul contrappunto lineare, in quanto essa intensifica, amalgama e protegge il più possibile il fuoco dei melismi, articolando al tempo stesso la successione carica di nessi del nuovo contrappunto armonico nel modo più produttivo.

Così anche l'impeto della sonata è ridiventato pesante e aromatico. Nel drammatismo sinfonico di cui Wagner si serve vengono infine garantite le tre forme dell'urlo (recupero del tappeto del canticchiare), della sincope (recupero del tappeto della danza primitiva) e dell'armonia impiegata in senso drammatico (recupero dei tappeti della finezza cameristica e del serafico splendore accordale). È sorprendente come il sinfonico tenda a sopprimere il cantabile per poi donarlo intrecciato in un nuovo corso dinamico, e con quanta forza

entrambi abbiano condotto il piacere del melisma alla musica veramente attiva, all'autentica animazione e all'umanizzazione del suo meccanismo. Fu solo perché Wagner nella sua drammatica e metadrammatica forma sonata non volle scrivere nota che non fosse il segno di un lirismo bachiano, che si cominciò ad accedere alla regione sconosciuta della musica, come dice Nietzsche, non più soltanto con l'etos ma anche con il pathos trascendentale, quindi con effetti mistici.

L'opera trascendente e il suo oggetto Ma ancora si attende il compimento di Mozart.

Soave, delicato nei movimenti, spumeggia perfetto in Wagner. Non ci riferiamo al Fliegende Hollander, al Tannhauser o al Lohengrin e nemmeno al meraviglioso edificio dei Meistersinger, che nonostante alcuni passaggi rappresentano nell'insieme opere d'azione sulla strada aperta da Beethoven nel Fidelio. Ancor meno intendiamo il Ring che trascina spesso nel vuoto e nella torbida ferinità sotto il peso della danza pagana. Sono invece soprattutto il Tristan e il Parsifal che vogliamo considerare come complimenti vantaggiosi dell'opera fiabesca mozartiana, come intensificarsi di soavità e di delicati movimenti a cui non occorre uomini che sfidano il destino per giungere al grande Io terreno e al suo capovolgimento nell'atto della redenzione. In essa gli uomini riemergono dal destino, affinché nello spazio musicale raffigurante la terra natia e il mito il suo lirismo meta-drammatico possa manifestarsi come oggetto autentico dell'opera trascendente; a cominciare dal Tristan.

Camminiamo in noi stessi leggeri e profondi. Gli altri sono agitati e conducono sempre all'esterno. Sfuggiti al chiaro giorno, Tristan e Isolde non agiscono. È il nostro sogno profondamente intimo di trovare un luogo dove parole e passi più non si affrettino. Siamo noi che camminiamo insieme, che ci turbiamo cromaticamente, che ci muoviamo nello struggente desiderio, andando incontro al sogno che nasce quando avanza la notte.

Che tutto trascini in zone senza tempo, lo si vede già nel preludio, che intesse un unico motivo, l'astorico e astratto motivo del desiderio, impalpabile, sospeso nel vuoto e tuttavia pronto a cadere e prendere corpo. Il suo luogo diviene chiaro ma improvvisamente tutto ritorna lontano e tranquillo. Solo il primo atto invita, conduce la coppia lontano dal giorno. Vi troviamo ancora suoni striduli e scherno, vi è troppa coscienza, e il filtro della morte conduce dinanzi alla porta sbagliata. Ma per trovarsi Isolde e Tristan non avevano bisogno del filtro. Si passano accanto solo in maniera apparente, esteriore, nell'incerto barlume del giorno che ad essi, i notturni veggenti, vela tutto quanto è già apparso. Isolde crede di odiare ma non erompe che amore tradito e Tristan è così rigido, così rispettoso delle usanze, così

stranamente dolce e insieme così goffo e artefatto, che la bevanda dà a entrambi qualcosa che già da molto tempo possedevano, qualcosa che è fatalità e che ora, irrompendo anche nel tempo, diventa destino, mediato da un simbolo del salto. Qui non c'è un mero convergere di curve come nel Ring, dove Hagen porge a Siegfried il filtro contrario affinché non gli sfugga ciò che è lontano; che è un "lontano" circoscritto all'azione e ripetibile, ed è reminiscenza solo perché il Siegfried dell'azione conosce il punto dove operano l'uccellino della foresta, la rocca di Brunhilde e l'incantesimo del fuoco. Ma ciò che si nasconde nel filtro d'Irlanda non è mai azione; e non è nemmeno una chiave, un catalizzatore o quel caso che non è mai tale e che la necessità tragica interpreta come complice del destino. Ma se anche il luogo dove mai si fu può essere patria, l'unico evento è uno sguardo temporale, una distrazione temporale di ciò che eternamente avviene nel sovratemporale, nel mitico dell'amore. Una coppia cammina nella notte; passa da un mondo all'altro e tuttavia nulla accade di memorabile nel primo atto e tanto meno negli altri due. Risuona solo la musica di questi passi e del loro dileguarsi finale. E proprio questo voleva intendere Wagner definendo il Tristan una semplice "azione"; è un impulso senza nome, un adagio straordinario in cui alla coscienza di Tristan e Isolde una contraddizione che provenga dall'esterno non può mai giungere come conflitto e catastrofe. Tale appunto è il significato del termine "azione" sul frontespizio, non perché si tratti di un'azione effettiva, ma solo per differenziarla dai movimenti e momenti veramente drammatici, dai destini quotidiani dell'antitetico tempo di sinfonia o del dramma musicale.

Solo le ultime scene, portando a una conclusione esteriormente visibile, hanno un certo movimento. Malgrado ciò sia necessario per la tecnica drammatica, genera di fatto l'impressione, come disse giustamente Pfitzner, di un'improvvisa comparsa del giorno proprio quando si è diventati sensibilissimi alla sua luce. E anche evidente, in base a quanto si è detto, che in questo caso la ripetizione non ha quell'efficacia altrove tanto certa sul piano sinfonico. Sentiamo che qui si comincia a cedere, che si abbandona il puro cammino delle anime che non permette ritorni: tutto questo avevamo già ascoltato nel grande duetto finale del secondo atto, ed era tanto più bello che nel brano sinfonico della chiusa del terzo atto, dove nel frattempo nulla può essere stato vissuto, mancando ogni autentico progredire, dove non può quindi figurare come l'"ora" riconquistato, come ripresa e conclusione di uno sviluppo sinfonico. Malgrado tutta la nostra venerazione dobbiamo dire che il brano della "morte d'Isotta", inserito con tanta sagacia come chiusa e, per così dire, estrapolabile, comincia a scadere in un che di insopportabilmente molle e amisticamente dolce, e come accade al termine del Parsifal con gli accordi perfetti

risolutivi e l'immensa, interminabile solennità, minaccia di precipitare da altezze straordinarie con rapidità tanto maggiore quanto più è difficile collegare l'efficace chiusa del dramma con la definitività assolutamente diversa di una redenzione nata dallo spirito della musica. Poco di più si disse, e nel secondo atto cadde su di noi la notte d'amore apportatrice di una profondissima redenzione dal mondo; dopo di essa più non desideriamo vedere in scena la morte, una morte che offre alla nostra ammirazione i cadaveri, gli astanti e la commossa benedizione, quando l'irrappresentabile incontro troverebbe il suo luogo nella notte dei mondi. Quando Siegfried muore e gli uomini trasportano lentamente il suo corpo sopra le cime rocciose, si innalza una musica funebre che dura finché il corteo rimane visibile.²² Ma ecco salire dal Reno le nebbie a velarci la scena e risuonare lo strano, esaltante tripudio di un intermezzo che non ha più nulla in comune con i tradizionali canti di consolazione o qualche altra categoria funebre. Solo al dissolversi delle nebbie il lutto fa ritorno tra noi, i sopravvissuti, nel nostro mondo, e con esso ritorna anche la musica funebre, più tremenda e opprimente perché intorno al cadavere di Siegfried compare il mondo visibile, semplice e inferiore, non il paradosso irrappresentabile che si può conservare solo nella musica. È chiaro che il salire delle nebbie ha soltanto la funzione di evitare che l'atto venga interrotto per un cambiamento di scena; e tuttavia proprio perché viene steso un velo d'esultanza che copre i nostri occhi ma non i nostri orecchi e i nostri cuori, c'è una castità che corrisponde all'esigenza wagneriana di un crescente depotenziamento dell'elemento visuale nell'aumento di tensione musicale ben più di quanto avvenga nel finale del Tristan.

Ma il suono è divenuto anche qui lontano e notturno. Melot, Brangäne, Kurwenal e lo stesso Marke cantano senza dubbio in maniera diversa e non sempre significativa. Brangäne rimane pazza e triviale senza mai presentire ciò che avviene; Melot, l'avversario, diventa un traditore che giudica senza perspicacia, e solo Kurwenal e Marke, i due galantuomini, assistono all'assolutamente impenetrabile con umiltà e riservatezza; davanti alla ragione imperscrutabile e profondamente enigmatica che fa di Tristan un malfattore e si esprime solo in minima parte nel motivo del desiderio, Kurwenal non interroga mai e nulla concede alla curiosa domanda del pastore. Come è sensibilmente diverso il suono quando parlano gli uomini del giorno, così ottusi, desti e adulti e quando invece dialogano i due consacrati della notte. Non tanto all'inizio, dove ancora si racconta con ritmo energico o rigido dell'onta di Isolde e dell'onore di Tristan, quanto piuttosto, e infinitamente forte, nel secondo atto. L'ancora è levata, il timone lasciato alla corrente, la vela e l'albero ai venti; mondo, potenza, gloria, splendore, onore, cavalleria, amicizia, tutti i beni del

giorno si disperdono come un sogno inane: ci si prepara al viaggio per il paese più misterioso, e lo stridulo motivo diurno con cui si accenna per la prima volta all'infame Melot (armonicamente affine al "Wer wagt mich zu höhnen?"²³ iniziale) che apre il secondo atto,²⁴ si staglia con la sua ripida ascesa e il suo ritmo sferzante, duro, persino plastico per la violenza con cui compare nel lento trascorrere della notte, nell'adagio quasi sempre in accordi modulati dal ritmo indugiante. Si ha la forte impressione che persino questa silenziosissima musica dovrebbe infine tacere se Isolde e Tristan potessero morire, se nel mondo della notte l'ardore del desiderio non li avvincesse ancora a questo mondo; perciò il progetto iniziale di Wagner era di far giungere al letto di morte di Tristan ferito l'errante Parsifal, un diverso, più profondo cercatore di salvezza. Ancor non era spenta la luce, ancora in casa non era scesa la notte:²⁵ poiché nulla potremmo sapere, altrimenti. Rimangono i tormenti e le gioie d'amore, il generarsi sempre nuovo della volontà che non è più volontà della specie volta alla riproduzione terrena, la madre convulsa che non vuol morire e pur lo dovrebbe perché il figlio spirituale possa vivere. Risuona l'antica, grave melodia del pastore: struggersi, struggersi nella morte, ma non morire di desiderio;²⁶ per Isolde che vive ancora nel giorno, per Tristan che non poteva incontrare Isolde nel tremendo regno della morte poiché la notte lo ricaccia nel giorno; e di nuovo ci giunge all'orecchio quella musica profondissima ma in qualche modo sempre essoterica che risuona in quest'ultimo passaggio. Cosa che non dovrebbe essere poiché il suono non ha confini. È molto strano che Tristan e Isolde possano scomparire e non abbiano più, nulla da dirci neppure nel suono, malgrado tutta la profondità dell'apparato. Mai infatti fu creata altrove una musica che portasse alla notte piena, quella notte che si estende per tutto il Tristan in quanto situazione e concetto, e che ne è l'autentica terminologia. Eppure non alla notte ma soltanto al crepuscolo, sia pur lontanissimo, sembra legarsi la musica del Tristan, sempre terrena e processuale. Sogni muti fatti di ombre policrome, vita spirituale, morte d'amore, spazio d'amore, passione meravigliosamente profusa, gloria metadrammatica che perdura liricamente sembrano fare sensibilmente risplendere la fine dell'illusione. Ma tutto ritorna in modo inadeguato nella prospettiva ampia e sfocata dell'Universale, dell'amore in quanto tale e di analoghi centri senza forma. Mai l'Io fu fatto esplodere con maggiore intensità e mai fu condotto all'Altro con maggiore decisione. "Tu uscisti dal mio sogno e io dal tuo": per raggiungere nello scambio con l'altro e nella sua immagine portata nel cuore la lirica del sentimento altrui, cioè del sentimento del Sé che vivo nell'altro. Ma quest'unica entità, "e", che lega l'amore di Tristan e Isolde non è anche in grado di distanziarli; facendo compenetrare le anime e rendendo irricognoscibili i loro volti e

le loro I figure, essa elimina dai soggetti ogni elemento individuale e ogni realtà luciferica (come vuole la dottrina dell'oggetto di derivazione indo-schopenhaueriana) e al posto loro si diffonde l'universalità pagana, estranea al soggetto e asiatica del Brahama - naufragando e affondando incosciente nel cosmo alitante del respiro del mondo.²⁷ Perciò in Wagner anche il suono notturno si trova infine a mani vuote, e se il Tristan e il Parsifal ci danno il pieno splendore lirico, l'ardore supremo e sovradrammatico dell'Io lirico, e di conseguenza sono il compimento oggettivo e ontologico dell'opera fiabesca mozartiana e persino delle Passioi bachiane e del loro ardente lirismo adamitico-cristiano, la mistica wagneriana dell'Universale e del Generale rende loro irraggiungibile la luce silenziosissima e profondamente cristiana dell'adagio che ovunque si stende e tutto pervade, che si nasconde nel processo del desiderio ed è riposo, pienezza spirituale, fuga bachiana come musica sacra, adagio metafisico, musica come "spazio", musica dell'Io paracetico, contrappunto architettonico di ordine superiore.

Chi veramente è stato una volta laggiù, salvo più non ritorna. Rimane privo di forza come se tutto il sangue gli andasse nelle scarpe, ma può avere uno sguardo lungimirante. Nei cinquecen-tomila anni passati a guardare nella notte anche Tristan è dimentico di tutto, è divenuto completamente estraneo. "Welcher Kònig?"²⁸ chiede a Kurwenal che deve accennare oltrebordo a re Marke, come se mai ci fosse stato per lui un altro re. "Bin ich in Kornwall?"²⁹ domanda nel terzo atto, senza riconoscere l'avito castello di Kareol. "O Kònig, das kann ich dir nicht sagen, und was du frägst, das kannst du nie erfahren":³⁰ quando improvvisamente ridesto, sbalordito davanti a Melot, guarda gli uomini che irrompono e sembra lentamente comprendere le parole di Marke, la sua smisurata vergogna e la sua colpa mortale, Tristan non vuole dimostrare comprensione che non sia la pietà e il crescente dolore per re Marke. L'apparenza in cui vivono gli altri gli è diventata altrettanto incomprensibile quanto a questi la notte. Mono spettri del giorno, sogni del mattino, ingannevoli, confusi, assurdi nella loro agghiacciante banalità. Qui non brilla più alcuna luce liberante che abbia ampiezza e porti con sé una storia cromaticamente mitologica; il primo che andò nell'invisibile e nel vorace non vide nulla, il secondo perse il senno e Rabbi Akiba non incontrò che se stesso. Anche la notte in cui fu Tristan non ha più mattino su questo mondo.

Ma v'è ancora un altro eroe e il suo impulso. V'è ancora un nitro sole da trovare, non opposto ma celato nella notte. Verso di esso camminano i quattro protagonisti del Parsifal struggendosi per un desiderio diverso. Ancora oggi Kundry rivive nelle fiabe come la scaltra e buona moglie dell'Orco o la nonna del diavolo. Ancor oggi la

fiaba di "Tavolina apparecchiati" ha conservato tutto il mito del Graal nell'oste ladro, nel randello che esce dal sacco (la lancia santa), nell'asino Bricklebrit (il Graal lunare) e nella "Tavolina apparecchiati" (l'autentico, supremo Graal solare). Sappiamo anche che in origine Klingsor e Amfortas erano una persona sola, cioè il demone delle nuvole che nasconde la luce. Non è invece ben chiaro come sia da interpretare Parsifal, l'eroe che prima feconda e poi rinuncia totalmente. Già prima egli interviene nel ruolo di Thor, il dio del tuono, che deve ogni volta riportare agli dei la caldaia del sole caduto in mano al gigante Hymir che abita a oriente delle acque originarie. Così nelle saghe indiane e medioevali, tutte riportabili, secondo la felice osservazione di Schröder, a questi antichissimi motivi astrali, Parsifal rappresenta in sostanza l'eroe che rapisce la caldaia del sole, il cercatore del Graal, il conquistatore del «ole, il donatore di pioggia e soprattutto il maestro della magia luminosa. Nonostante la posteriore aggiunta cristiana della purezza assoluta e dell'innocenza del cuore, il mito astrale originario traspare sempre con estrema evidenza; Parsifal deve infatti cercare dapprima la lancia, lo strumento di tempesta con cui subito uccide il gigante delle nuvole, per conquistare la rugiada della luna (il Soma o il nettare), ma soprattutto la coppa di luce, il calice antichissimo in cui Giuseppe d'Arimatea raccolse il sangue del sole, il sangue del salvatore.³¹ Il mito è stato rafforzato e approfondito da Wagner che ha aggiunto la consacrazione per mezzo dell'amore. Kundry, la peccatrice turbata dal duplice volto, che con un sonno simile alla morte passa : dal bene al male, grembo di volontà e di nascita infinita, eternamente beffarda e incredula, eppure umilissima serva che va in cerca di erbe e sana le ferite; Klingsor il ladro, l'incantatore del falso giorno; Amfortas lo sconfitto, dal cuore malato per gli smisurati desideri, un Tristan che vuol morire infinitamente più grande, anch'egli ladro ma pieno di santa passione per il Promesso, per l'orfico rinnovatore della reliquia; e infine Parsifal, povero, inesperto, il puro folle che conosce per mezzo della pietà e guarda il mondo con chiaroveggenza, cui gli occhi aperse l'immenso dolore, il vincitore del drago, simbolo muliebre e di rinascita, un Siegfried diverso e superiore che non comprende tanto il linguaggio degli uccelli quanto piuttosto ciò che non ha i linguaggio, l'ansiosa attesa della creatura per la rivelazione dei figli di Dio. Castità e purezza sono in lui divenute assolute: Parsifal non è l'espansivo ed esuberante giovinetto del mito astrale che squarcia le nuvole e porta una fecondità puramente naturale; trasforma invece il giardino incantato in un eremo, e sui campi della terra del Graal si stende la benedizione di una luce diversa da quella del sole e senza dubbio più profonda dello splendore naturale dell'estate terrena. Ma di nuovo si va incontro al sole, questo è manifestamente il segreto sentiero su cui

esso ritrova i monti che videro il suo sorgere. Ciò che non riuscì i alla notte d'amore è invece riuscito alla notte santa: raggiungere al fondo della sua sorgente il bel prato e la luce enigmatica del mattino del Venerdì santo. Ormai il giorno abbandona l'esterno chiarore: "Wie die Sonne froh sich scheidet aus des Tages leerem Schein",³² dice con dialettica sorprendente l'amica di : Wagner nella terza delle sue cinque poesie, ove la mistica della notte non impedisce di salvare l'astro del giorno; e la musica del i Parsifal, almeno dove non è pura azione e non percorre come j dramma i sentieri dell'orrore e della sofferenza, ma diviene silenziosa e s'impegna a pagare all'infocata alba celeste il debito della sua interpretazione immobile, metadrammatica e ontologica -cioè nell'ultimo mezzogiorno, nelle esequie, nella crescente penombra del basso mentre dall'alto cresce il bagliore,³³ nella pia ed enigmatica blasfemia della "Erlòsung dem Erlòner",³⁴ questa musica ontologica nulla vuole se non condurre in quel giorno intimissimo, nella parola "anima" che non è più di questo mondo e non è ancora dell'altro, non ancora dedita al fasto fulgido ed eonico degli antichi troni, delle signorie e delle potenze. Questa è una luce che di nuovo abbandona e oltrepassa ogni parola che muore, e va incontro a quell'unica parola che infrange i chiavistelli a cui nulla può essere tanto prossimo quanto la nuova percezione e la memore coscienza della musica. Hebbel lo presentò nei versi indimenticabili che parlano del sordo e del muto a cui Dio affidò una parola:

egli non può conoscerla,
ma a qualcuno soltanto annunciarla,
che ancor non ha veduto.

il muto parlerà quel giorno,
il sordo intenderà la parola
e immediatamente decifrerà
le divine oscure cifre;
al mattino poi se ne andranno.

Che i due si incontrino
pregate ardentemente, o uomini.
Se quelli che ora soli camminano
l'uno con l'altro si trovano
il mondo tutto sarà alla meta.

Ma rappresentare anche solo il bagliore più lontano di questo giorno può aver esito ancor meno felice della musica notturna. E se nel Parsifal il suono accenna sempre verso l'alto e nell'ampiezza e profondità marina della sua mistica mai non scende l'Universale come

nel Tristan, non poteva tuttavia diventare luminoso come il sole. Tanto meno questa musica sa "parlare" o avere chiari contatti con il mondo superiore che non siano solo legati all'aura e mitici in senso formale, ma contenutistici e mitici in senso costitutivo. Che essa ne sia incapace, che essa non esprima ma nel migliore dei casi solo riveli, che l'adagio metafisico resti ancor sempre una semplice sfera musicale oscuramente solenne e priva di ogni categoria, dimostra ancora una volta, in questa polemica che nasce dalla meraviglia e dalla misura dell'assoluto, quanto distante sia la musica wagneriana dalla santità dell'ultimo stadio, dal compimento della musica come messaggio e soluzione iniziale della nostra natura segreta, al di là di tutte le parole, che essa per prima dopo Beethoven ha colto così profondamente.

Non si può neppure dimenticare che l'opera di Wagner si è estesa anche in ambiti diversi da quelli che si potrebbero desiderare sul piano musicale. Come l'anello famigerato che porta a chi lo possiede la stessa sventura, così anche la riassunzione troppo estensiva dell'antica azione pagano-culturale ha consegnato inesorabilmente l'altro Wagner, soprattutto quello del Ring des Nibelungen, al sogno della sola volontà della natura come oggetto della sua musica invece che al puro compimento del fiabesco Mozart e del cristiano Bach.

Qui nessuno agisce in base ai suoi umani desideri e alle sue umane possibilità. Può essere un eroe l'uno, così smargiasso? Può essere l'altro un dio? A onta di tutta la dovizia di parole nessuno dei due è ciò che dichiara di essere. Siegfried soffre e insegue sentimentalmente i suoi insignificanti impulsi al buffonesco richiamo del corno. Quanto a Wotan, già il costume scenico dell'occhio bendato e della lanterna gli impedisce di essere un dio: non v'è nulla di strapotente ed enigmatico in questa noiosa figura. Il mistero è rimosso sulle Norn e su Erda, ma la sua potenza non ha un'efficacia convincente. Come già dicemmo, il suono è quasi sempre respinto nel vuoto e in una torbida ferinità. In quest'opera non c'è prospettiva che possa condurre fuori dalle angustie della persona se non rivelando un mondo di cartapesta, belletto e pose inguaribilmente eroiche. I personaggi che sentono e agiscono diventano troppo spesso marionette colorate nelle quali si svolge il costrittivo, l'indegno, l'estraneo all'Io; l'Universale esteriore e l'astratto di questa follia. Il tutto si muove con grande sfoggio di fluttuanti cortinaggi, di un morto Sprechgesang, tra conversazioni interminabili, superflue e noiose nella loro pateticità, non senza sgradevoli reminiscenze alla Jordan e alla Felix Dahn, dove la lirica, malgrado la bellezza e la spirituale pienezza di molti particolari, che altrove si vedrebbero davvero volentieri, non riesce a far dimenticare tutto il tormento, l'artificiosità e l'accademismo di questa opera-saga che raccoglie elementi rimasti a lungo inutilizzati saldati solo con la fiamma.

E' comunque fuor di dubbio che qui il suono è in sé incomparabilmente più puro di quello ottenuto in seguito dalla mescolanza tra suono e parola, dove quest'ultima si fa avanti con troppa sicurezza senza peraltro risultare mai comprensibile nell'esecuzione. Wagner non inventa soltanto molti dettagli o addirittura figurazioni complete usando la sonorità - si pensi a Loge che si annuncia guizzando come una fiammella o al motivo dell'oblio che ci sommerge sinistramente, o alla fosca grandezza e solitudine del canto finale di Brunhilde, vera musica della fine e della morte - ma anche nell'orchestra, che al mondo della coscienza è nello stesso tempo trasversale e soggiacente, egli scopre magistralmente mezzi essenziali di movimento e di motivazione, dunque leitmotiv nell'ambiguo significato della parola, che l'attento libretto d'opera non può contenere. Qui si opera spesso con una previdente chiaroveggenza che nella pluralità di livelli della polifonia melismatica può illuminare il crepuscolo anonimo e aconcettuale delle potenze della volontà agenti negli immensi strati inferiori e superiori della coscienza, non potendo gli sforzi di volontà quasi mai ricadere con i loro concatenamenti nella coscienza più completa delle voci superiori, cioè nel dichiarato motivare umano. Ma tutto ciò non eleva il mero eccitamento, e così spesso il suono rimbalza in un colpo di timpani quasi militaresco o nell'ampiezza e nella generalità volgare e bassa del suo espressivo, che vi si può trovare solo un luogo adatto per questa lirica animalesca estremamente soggettiva. Si vede che, malgrado tutto il suo vasto imperversare, la sonorità produce passione ma non un'autentica azione e tanto meno un destino personale inesorabile e metafisicamente significativo. Ciò che accade a Brunhilde e a Siegfried è del tutto casuale: il loro destino è triste ma non necessario, non tragico, e gli dei che lo decretano si chiamano tali senza esserlo. Si osservò giustamente che le eroine d'amore wagneriane non diventano mai madri, fatta eccezione per Sieglinde che tuttavia ha unicamente la funzione di permettere a Brunhilde e Siegfried l'immutata ripetizione dell'appassionato ardore dell'amore. In tal modo - malgrado tutta l'ampiezza, malgrado l'incontro tra uomini e dei, malgrado ogni ultima tenerezza, una natura fantasticamente animata, l'immensità dei destini, gli escatologismi dello sfondo e del Ragnarók,³⁵ l'insieme non ha volto, non prosegue in avanti e in alto ed è privo di un'autentica azione drammatica o metadrammatica. E nel complesso assolutamente subumano e può utilizzare le sue magiche radici di mandragola solo per rivelare, invece della salvezza, una misera narcosi naturalistica e per installare - invece del grande e gonfio cuore umano, invece del barocco finalmente spiegato, spiegato come musica, che vive sempre negli uomini - trabocchetti sotterranei, luoghi comuni, mistificazioni e miti naturali. Tutto è falso e rimane "arte" nel senso peggiore, senza un

luogo storico-filosofico e metafisico; le dramatis personae sono barbari decadenti e divinità decadenti, non lo struggente desiderio per Siegfried, il germano Messia, non il Dio dell'Apocalisse e dell'apocalittico "dramma della grazia", lontano, ultimo, evocato dalla musica ontologica.

Ogni volere cosciente viene abbandonato senza che prima ne sia acquisito uno diverso, volto al nuovo. Mugghia, lampeggia, la nebbia parla e non parla: qui tutto è fluttuante e domina la parola convenuta. Ma se l'altro volere si deve conquistare, vigoroso si serra il pugno che apre la porta interiore, o che la sfonda. Fu questa la strada di Beethoven e della sua forza virile coraggiosa, eticamente oggettiva; solo questa è in grado e permette di agire misticamente. Anche Wagner volle raggiungere questa luce, ma non fece parlare fino alla fine il suo opprimente suono perché trovasse il linguaggio spirituale che gli è innato; sovracompensò invece il torbido con i più grandi artifici rendendo comprensibile la parola. Ma la parola rischiarata non giunse a un risveglio poetico; la nebbia sonora fu compressa e resa ancor più soffocante, mentre l'elemento gluckiano e la chiarificazione classicistica, intesi solo in senso esteriore e sentimentale, si risolsero esclusivamente nell'espressione di una "rappresentazione confusa" di un furore inadeguato, conformandosi al suono sempre troppo ondeggiante e incompiuto. Wagner non volle attendere che la sua particolarissima parola-suono giungesse da sola, mentre proprio il musicista di grande talento dovrebbe poter rimanere in totale distacco a guardare dove lo conduce la sua arte (che in un primo momento è conosciuta solo in parte e si può esaminare solo nella sua logicità interna), e verso quale punto infinitamente intimo del suo regno lo porti l'espressione radicale; senza alcun influsso del poetico che in quanto tale anche nell'opera trascendente non può essere che una variabile, giacché ogni correlato viene meno di fronte al correlato sovrarazionale della musica. In caso contrario ogni cosa tende a precipitare in basso con tanta violenza che noi non entriamo più in gioco e solo la volontà inconscia e patologica governa. Il suono oppresso si vendica arrestandosi e ipertrofizzandosi nel suo primo calore manadico, ctonico, immemore, subluminoso anziché sovraluminoso. E mentre ovunque si stende la poesia interrompendo il corso dell'opera, le figure drammatiche sono rimandate in una regione dove possono essere solo i fiori dell'albero dell'anima e persino navi danzanti che partecipano passivamente al dolore, alla lotta, all'amore e al desiderio di salvezza del loro mare subumano, sopra le quali in ogni istante decisivo non passa il reciproco incontro e la profondità del destino individuale, ma l'onda cosmica della volontà schopenhaueriana. La parziale resistenza che le singole anime oppongono non è quella del principium individuationis, bensì il punto d'appoggio di

cui occorre servirsi, assolutamente necessario per materializzare la rappresentazione scenica anche nei casi in cui non vi è dramma. Questo non è l'Io nuovo e solitario che può parlare soltanto di sé lasciando gli altri liberi di decidere se riconoscersi; e neppure l'Io del canto popolare o del Minnesang che dell'amante o dell'uomo che invecchia parla come di un tipo collettivo. Non possiamo neppure considerare le anime singole come i semplici palcoscenici su cui si scontrano le potenze della sensibilità della ragione, astratte ma sempre riferite agli uomini. Si aprono invece spiragli verso il basso, l'inferiore subentra al superiore, il mare riceve l'eredità del cielo e, come talora avviene persino nel Meistersinger, l'Io si lancia nel tumulto, esplode in follia e metafora della lucciola, cade preda della notte di san Giovanni e del giorno di san Giovanni,³⁶ si immerge nell'incoscienza in quanto tale, nelle onde, nelle nuvole di vapore e nel sonno profondo, al punto che più non si parla in nome suo né tanto meno in nome del Grand être di Beethoven-Comte in quanto entità socialmente mistica dell'umanità, ma soltanto in nome del ventre dell'antico dio naturale pur senza la sua chiarezza siderea e l'antica e plastica matematica. Perciò in luogo della forte garanzia, della durezza, del rigore, della coscienza del peccato e dei postulati rigorosamente individuali della fede cristiana si instaura una dedizione priva di volontà. Tutto pagano è ciò che la musica wagneriana del Ring, strana concrezione di fango, oro e narcosi, ha profuso in gran copia, falsa estasi e gloria anonima al servizio del suo principio naturale cristianamente scosso ma non cristianamente spezzato. Che le cose siano andate così, che la presentazione dell'oggetto dell'opera trascendentale, misurata sul suo tipo più pericoloso e meno riuscito sfoci sorprendentemente in qualcosa di inessenziale e non drammatico, dipende dunque senza dubbio non tanto dal ritmo dionisiaco della danza teso verso l'oggetto sbagliato, quanto dal voler imporre sopra la musica una poetica già pronta che opprime le forze del suono, costringendo la musica spodestata (ma ineliminabile nel genio wagneriano) a introdursi nell'inconscio abbandonato a se stesso con assolutezza totale e congenita, sì da perdere per sempre la vista e tutto il non-ancora-conscio, il sovraconscio, l'eroico-mistico fantasma uomo e la vera infinità di ciò che è intimamente reale e ontologico. Vi sono richieste irrealizzabili sul piano storico poiché ancora non è giunta la loro ora. Ma Wagner ha in parte perso la propria, ed era un'ora grande e santa nella quale erano divenuti operanti gli straordinari impulsi del suo mistero che si celebra nel Tristan e nel Parsifal. E pertanto non raggiunse quei compimenti di cui è ancor priva la lirica ontologica bachiana e la fuga, l'equilibrio bachiano tra melisma e contrappunto: la meta della purificazione, del presente assoluto, della rosa non sfogliata della Vergine, del cuore non trafitto del Figlio, del

superamento di ogni Agens verso lo spazio e del ritorno della stanca e anonima natura alla Caspar Hauser nella sala del trono della sua gloria celeste. In questo senso possiamo affermare che Wagner ha deviato dalla meta luciferica del Sé a cui mira la musica e che le è congenita fin da Beethoven; a causa della definizione musicale il carattere indo-schopenhaueriano, falsa per eccellenza, la musica di Wagner, nata per illuminare i superiori regni dell'anima si capovolge nell'illusorio e nel misterico avvelenato e patologico, mentre nella piena libertà e coerenza della musica oggettiva avrebbe potuto annunciare il germe del parlar profetico, il luciferico paracletico volere dell'umano spirito della musica sorto dal mistero del Regno intellegibile. Ma è pur vero che senza il precedente di Wagner non sarebbe mai risonato il rimpianto che porta a questi regni come regni del suono: Tristan è il loro inizio, il Celeste del Parsifal il loro scongiuro.

E con ciò una lunga serie giunge al termine. Qualcosa di immensamente prezioso è stato portato, eppure resta valido anche per il concetto l'amaro sentimento che tormentò Mozart, Schubert e Beethoven dinanzi alla morte: che tutto fosse come se dovesse ancora avere inizio, come se ancora non avessero scritto neppure una nota, con l'unica differenza che l'amarezza si trasforma in giubilo e speranza. Il suono non "parla" ancora, nessuno può ancora comprenderlo a fondo malgrado la sua assoluta chiarezza; è un caldo balbettio come di bimbo, e la "poesia" che suppone, prescrive da sé o anche soltanto sorprende, disturba (almeno nel dramma musicale) sia il suono sia se stessa, e la sua forza particolare rimane subordinata e quasi annichilita. Compiuti sono solo i tappeti, questi segnali e correttivi del futuro, con il loro riempirsi, compiersi (a parte la fuga bachiana) nella sfera sempre più concreta, mentre il sinfonismo educato da Wagner alla massima determinatezza espressiva attende ancora sempre l'oggetto assoluto che ha musicalmente generato, la venuta della musica in senso bachiano, la musica dello spazio, dell'equilibrio tra melisma e contrappunto di ogni drammatismo armonico-polifonico, la musica dell'anima completamente cristianizzata e la sua vera e risonante figura fondamentale. Molto abbiamo da sperare mentre matura una grande situazione; dinanzi alla porta stanno i giorni in cui il perenne sgorgare della vita intima e l'irruzione e la vendetta della latenza più prossima e ultima non troveranno altra espressione se non nel musicale, nell'etico e nel metafisico, i giorni in cui non dovremo più a lungo accontentarci di questa frase dell'Areopagita: la tenebra divina è la luce inaccessibile in cui alberga Dio, suprema comprensione di tutti i fattori associativi e trascendentali dell'arte.

Per la teoria della musica

Non ascoltiamo che noi stessi.

È e rimane assai debole. Molti ascolterebbero più facilmente¹ se sapessero come parlarne. Ciò dipende dal fatto che il sentirò umano è estremamente insicuro e distratto. Gli uomini sono fatti in modo da sentirsi a casa propria solo sul piano della comunicazione. Vogliono avere a disposizione i mezzi con cui metterò in ordine il loro sentire, giacché questo richiede una minore partecipazione e un minore impegno personale e la mancanza di comprensione può essere cambiata e commutata in qualcosa d'altro o sostituita sul piano astratto. Se così non fosse, anche l'ascolto musicale sarebbe meno disperso e nervoso. E non avrebbe neppure senso chiedersi come mai in un concerto proprio i ritardatari siano i più adatti ad attirare su di sé tutta l'attenzione, e la risposta non sarebbe tanto penosa. Ma soprattutto sarebbe difficilmente comprensibile la ragione per cui, nonostante la grande inclinazione naturale che ogni uomo ha per la musica, proprio nell'élite intellettuale l'amore dichiarato per quest'arte sia tanto raro da incontrare. Il borghese medio vive con la musica perché gli piacciono le comodità e legge i resoconti dei concerti, mentre la pittura con i suoi concetti difficilmente accessibili gli sembra molto distante e soggetta a errori non sempre casuali. Pure la stessa élite intellettuale aveva mantenuto per un certo tempo lo stesso atteggiamento nei confronti della pittura, fino a che non giunsero Winckelmann e recentemente

Riegl che spezzarono per via logica il fatale sortilegio dell'assenza di partecipazione e della debolezza di decisione. Invece la possibilità di ascoltare è e permane abbastanza debole. Ancora nella musica non è comparso un vecchio Winckelmann e i nuovi rispondono al nome di Leopold Schmidt. Un solo August Halm non fa primavera, malgrado tutta la sua vasta cultura. Paul Bekker è una persona intelligente ma molto spesso ce lo fa dimenticare e le fole i I io racconta nel suo libro su Beethoven non gli fanno sempre i more. Sono invece encomiabili Grunsky e Hausegger e straordinariamente importante -su tutt'altro livello - è lo scritto di Richard Wagner su Beethoven; ma ci si dovrà rivolgere a Kiemann per avere ampie informazioni su ogni componente teoretica, e le profonde opere di Moritz Hauptmann offrono un contributo ancor più fondamentale. Recentemente la questione dell'opera è stata riproposta soprattutto da Busoni e dalle interessanti critiche di Pfitzner. Ma lo stesso August Halm a cui dobbiamo parecchio e che si distingue per grande cultura e perspicacia non è sempre attendibile quando cede alle valutazioni ni,rettamente tecniche, alle critiche troppo letterali e alle analisi troppo generali dei temi ben trovati e del loro movimento dinamico;

anche nei confronti di Beethoven il suo tono lascia molto a desiderare. Malgrado ciò alcune sue opere sono significative e necessarie, come l'analisi critica del primo tempo della Sonata in re minore di Beethoven. Ciò che gli manca è la possibilità di conoscere e riconoscere il comporre ingenuo ed espressivo inaccessibile alla critica formale, che rispecchia l'uomo e non la forma dell'opera e può essere molto distante dall'interpretazione psicodrammatica di Bekker. Generalmente il concetto formale musicale di Halm ha un'estensione troppo vasta e non viene chiarito e approfondito dalle appendici mitologizzanti alla Spitteler ove persino la vita eterna si riduce a un mondo di leggi più rigorose e più alte. È dunque auspicabile che anche gli intellettuali si dispongano con la massima sollecitudine al godimento della musica, non appena avranno per la prima volta in docile mano dei concetti rigorosi e realmente progressivi.

L'uso e la composizione musicale

La cadenza³⁷

Qui dobbiamo arrivare da soli.

Ed ecco che possiamo subito cogliere ciò che ci chiama. Chiaro e senza ambagi è in sé lo sguardo, ma ancor più lo è la cadenza. Sentiamo che essa è noi, che tratta di noi; anche noi chiameremmo così o ci comporteremmo così. La nostra laringe sempre ' lievemente eccitata ci fa vedere e comprendere quasi dall'interno le cose che qui ci chiamano e ci parlano.

Per di più in nulla ci esterniamo meglio che nella cadenza. Essa scende in profondità, e dove lo sguardo diventerebbe rozzo a cederebbe il passo, dove il silenzio è più eloquente della parola, solo il canto dà al moto più leggero e inafferrabile la giusta forza. Per poter giungere a intuire, esso separa dagli uomini la cadenza quasi fosse l'elemento più fugace eppure più potente, raccogliendola in una costruzione ininterrotta e intensificata. E ben più importante del contenuto puramente sonoro del canto è l'apporto stesso di chi canta, ciò che il cantante e l'esecutore "inseriscono" nel suono. Questo non può infatti produrre in sé nient'altro che un'aura generale e in gran parte dipendente dall'arbitrio di chi lo usa.

Il tocco

Senza di ciò troppo poco sarebbe chiarito. Decisivo è vedere chi è che qui musicalmente chiama o suona.

Appunto per questo è possibile cantare la stessa melodia in tanti modi diversi. Si sa quante volte un Lied abbia mutato padrone senza che gli ascoltatori si rendessero conto di tutta la prodigiosità della

trasformazione. Come sarebbe possibile diversamente mettere in musica le strofe più diverse sulla stessa melodia? Che questo non sia del tutto contrario al senso, anche se oggi si tende ad evitarlo, è dimostrato anche dal Lindenbaum di Schubert, che presenta lo stesso difetto. E chi mai potrebbe ancora pretendere di fare della pura analisi formale quando constata che la stessa melodia del canto popolare "Mein Gemüt ist mir verwirrt, das macht ein Jungfrau zart",³⁸ ricompare in forma corale sul testo "Herzlich tut mich verlangen nach einem sel'gen End"³⁹ e in seguito entra nel corale "O Haupt voli Blut und Wunden"?⁴⁰ La stessa successione si bemolle -fa diesis - sol su cui Susanna canta nell'ultima aria "vieni ove",⁴¹ nel discorso di Pogner esprime senza alcuna variante ritmica lo splendore del giorno di san Giovanni,⁴² cioè un compimento totale e esultante, senza che il contenuto inteso renda l'una preferibile all'altra. È pur sempre possibile obiettare che ciò non si verifica nello stesso maestro e che neppure Mozart, per il suo carattere parzialmente italiano, rappresentava un modello perfetto di coordinamento al significato testuale. Ma Bach è senza dubbio un maestro tedesco oltre che il creatore più fecondo ed espressivo di melodie. Malgrado ciò proprio in Bach, dunque, in tutto il complesso di un'opera unitaria, lo stesso tema melodico che nella Cantata n. 179 sottolinea la parola "Heuchelei",⁴³ nel Kyrie della Messa in sol maggiore è usata per implorare pietà; e la stessa aria che nel "dramma per musica" Die Wahl des Herkules esprime la voluttà e la resistenza ad essa ("Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen, verworfene Wollust, ich kenne dich nicht",⁴⁴ nel Weihnachtsoratorium ricompare in una ninnananna di Maria. Il rifiuto della tentazione si trasforma nel più fervido consiglio "Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben, den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehen")⁴⁵ solo abbassandosi di una terza e con l'aggiunta dei legni e dell'organo agli archi presenti nell'organico dell'Herkules. Ma poiché il modo di cantare è diverso si può anche percepire un altro significato adattabile al "senso": come ascoltando la parola "pregare" (beten) non si pensa al letto (Bett), al calcestruzzo (Beton) o al mendicante (Bettler), o sentendo "sagrestano" (Kuster) non si pensa alla costa (Kuste) non essendo che il vuoto momento di sorprendenti bisticci di parole, così non occorre prender coscienza che il mutamento di significato è in realtà identico sul piano melodico, neppure se si ascoltassero i brani in questione in rapida successione, è quindi una questione di ben scarsa importanza il fatto che il canto declamato - quando è ben riuscito, come quasi sempre in Wagner - sia la controfigura fissa e naturalmente sempre identica degli intervalli parlati, degli intervalli di senso, o che le singole frasi melismatiche della musica assoluta, soprattutto i motivi del sospiro o del desiderio, discendenti e caratterizzati dal ritardo, possiedano significati stabiliti

ricorrenti e identici sul piano del contenuto.

Pertanto il significato non si deduce mai dall'andamento melodico ma a partire da noi: cieco rimane il suono quando non è correttamente interpretato. E se lo Sprechgesang partecipa fedelmente alla vita sonora della parola parlata, diventa tuttavia comprensibile solo se guardato dall'alto, e neppure il recitativo più eseguito potrebbe da solo suggerire il clima volta a volta dominante nelle superiori regioni del testo. Non diversa e se possibile il ancor più difficile è la situazione del linguaggio del movimento il melismatico nell'accompagnamento e nella musica assoluta. Il ¹ suono sale sulle vette e col fiato corto si lascia ricadere: caso apparentemente chiaro e tuttavia altrettanto ambiguo. Può per esempio significare la reale presenza della rassegnazione, come nella stupenda figurazione di accompagnamento delle parole di Sachs: "Schón Dank, mein jung"⁴⁶ eseguita dopo il monologo della follia; ma può anche significare che la melodia si carica e giunta al culmine si rivolta liberandosi dalle eccedenze, come nella gioiosa melodia di accompagnamento di Strauss su "Und die belohnende Lust"⁴⁷ dall'Hymnus di Schiller, dove non c'è nulla di oggettivamente diverso da una certa ampiezza in sé affatto indeterminata della cornice di intervallo in cui hanno luogo l'ascesa e il fulmineo ritorno. Si può certo ancora obiettare che gli esempi citati e usati non hanno una grande pregnanza melodica; ma quando ce l'hanno, molto più importante diventa l'intimo clavicordo, il riconfortato esecutore, onde spesso i suoi personali moti di desolazione o di esultanza sono contrastanti o sproporzionatamente contrapposti al testo scritto. Spesso l'atmosfera generale del brano non è affatto influenzata dall'andamento discendente, come nell'Adagio del Quinto concerto per pianoforte di Beethoven, dove il suono precipita per due volte consecutive per l'intervallo di due ottave e mezzo, suscitando non una figurazione malinconica ma un certo senso di quiete e sicurezza nella fine e nell'arrivo. Altrove l'espressione va in senso esattamente contrario alla caduta, come nel motivo dell'"Huldreichster Tag"⁴⁸ del Meistersinger, che interrompe proprio nel mezzo come un piccolo gancio l'andamento discendente della triade nell'intervallo di un'ottava, e se anche nell'ouverture l'ascendente tema di marcia dei corni si incrocia con il discendente tema di esultanza del "Huldreichster Tag" dei violini, non è certo questo moto contrario orchestrale a decidere della felicità e dell'infelicità nella musica. Interpretazioni più ampie possono spesso sostenere un uso del suono convenzionale, dandogli ad esempio una funzione pittorica: si dice allora che le note gravi sono sempre tenebrose, pesanti, penose e massicce mentre quelle alte sono sempre limpide, leggere, aeree e persino ultraterrene, angeliche e siderali; che ciò che è dinamicamente

debole è in sé incorporeo, fantasmagorico e spettrale mentre ciò che è dinamicamente forte è vigoroso, gigantesco, immenso; per non parlare dei ritmi più o meno mossi, scorrevoli, impetuosi, energici o bronzei. Altre e più radicali interpretazioni conferiscono alla successione dei suoni una certa storia evolutiva in scendente che serve da scala di valore in base alla quale il movimento discendente rappresenta l'interruzione e l'iniziale morendo, mentre il movimento ascendente in quanto autentico generatore di suono, come disse seriamente Kòstlin nella *Ästhetik* di Vischer, mette davanti agli occhi quanto vi è di vivente e di creativo nella musica, suscitando le risonanze della materia in sé muta. Ma come per lo *Sprechgesang*, anche per questo naturalismo resta valido il fatto che senza un precedente uso umano non sarebbe possibile coordinamento alcuno, e neppure la più analoga qualità formale potrebbe di per sé suggerire quali spiriti si nascondano di volta in volta nelle sue superiori regioni logiche.

Pertanto anche in questo caso è solo il tocco, il discorso dell'oratore, che fa la felicità di essere oratore: il suono vuole volgersi verso l'uomo. Ovunque l'importante è avvertire l'espressione che sanno aggiungere all'immagine sonora soltanto il canto vocale, il colpo d'arco dei violini, il tocco del pianista, ma soprattutto il loro impiego creativo senza il quale dinamica e ritmo non potrebbero essere "toccati" come intende il compositore. Questo tocco si riassume nel dirigere, dove confluiscono separatamente come elementi della volontà comunicata la magia della sonorità, la forza del suono, l'aumento di tensione, il battere il tempo, il contrappunto che dà il colore adeguato all'aura o la raffigurazione grafica. Ma il dirigere contiene anche un'altra realtà che ritrova l'originaria visione del creatore presente nell'"opera" solo in quanto accenno approssimativo e mera cifra della realizzazione. Questo beninteso non è il caso di quegli emeriti parrucconi che, per lasciare le cose come stanno, diventano responsabili delle esecuzioni più fredde, tradizionali e irriguardose, e neppure dei ciarlatani soggettivi che riducono l'opera altrui ad afrodisiaco della loro improduttività. Forza del direttore nato è invece di restare "suggestibile" tanto a lungo che tutto improvvisamente si esegue da sé e accade il prodigio della trasformazione, e si sente passare il genio nella sua benefica maestà e tutta l'aura, il respiro, l'impiego e l'anima dell'opera ardono e si congiungono beethovenianamente. Si raggiunge allora il luogo misterioso dove le parti morte del melisma o dell'armonia e del contrappunto si riuniscono nella visione originaria e dove nello stesso tempo non una qualunque tipologia di coordinamento, bensì lo stesso maestro scelto, sia esso Bach o Beethoven, diventa comprensibile quale cifra e oggetto essenziale. In tal modo si è infine rimandati con forza ancora superiore alla "cadenza", al modo di parlare e al gesto sonoro

dell'esecutore che in quanto tale può solo rafforzare la debole determinatezza affettiva o semantica degli elementi preformati o di analoghe tipologie indicabili. Mai altrove pare tanto necessario esigere la collaborazione e in più il buon interprete che nella sua spontanea forma di transizione ricettiva non deve soltanto distruggere o salvare tutto, ma sottolineare e rivelare un peculiare carattere della musica come esperienza vitale che dell'oggetto musicale è una dimensione solo approssimativa, non determinabile sul piano concettuale e costantemente in processo.

Ancora vuoti e incerti sono gli eventi del suono. Anche quando si debbono coordinare sentimenti già determinati la situazione è musicalmente difficile. Non possiamo distinguere bene se una melodia, nel reciproco compenetrarsi degli "sconvolgimenti" che suscita, esprima ira, struggente desiderio o amore in quanto tali, cioè se questi nostri contenuti sentimentali determinati e indubbiamente già sperimentati siano la meta a cui la musica mira e nei quali essa può con molta facilità superare una statua. Dipende da qualcosa di diverso dalla sonorità il fatto che i corni facciano pensare ai cacciatori e le trombe ai re, o che certi ritmi ora lievi e alati ora gravi e opprimenti introducano in musica umorismo, maestà o analoghe categorie associate dall'esterno e a essa subordinate. Il suono non è qualcosa di singolo, essendo per così dire già troppo prostituito per questo, soprattutto se confrontato con la riflessività della poesia di fronte a cui non teme di prostituirsi; né d'altra parte è qualcosa di generale, essendo troppo intenso, troppo poco astratto, troppo aggressivo, troppo carico di significati ontologici. Si fluttua, "dai suoni aerei scaturisce un certo non so che"; ogni richiesta avviene dapprima nell'approssimativo. Nella musica che ognuno capisce, senza sapere ciò che essa significa non è ancora nata una vita propria e chiaramente comprensibile in grado di dare categorie determinate in maniera esatta in luogo della violenza drammatica immediatamente discutibile, del semplice schizzo del drammatismo sinfonico e delle insorgenti sfere dell'Io. Se si considera un brano musicale sotto l'aspetto tecnico, tutto quadra senza dire nulla come in un'equazione algebrica; considerandolo invece sotto l'aspetto poetico esso dice tutto e non determina nulla - strana contraddizione di un contenuto tanto ribollente in cui manca ogni centro e ogni compensazione accessibile all'intelletto. A nulla giova attenersi al mero fatto tecnico che rimane morto e meccanico se non è interpretato attraverso il suo creatore; e a nulla giova d'altro canto attenersi al poetico per costringere "le infinite sfumature dell'essenza della musica", come dice Wagner, in categorie che non le sono proprie. Solo giova ascoltare attentamente e attendere presaghi tutti gli elementi del linguaggio e della superiore determinatezza iperformale e iperprogrammatica che ancora possono

formarsi nella musica, questo scampanio che discende da una torre invisibile. Beethoven è già un pugno e alla sua arte non manca la più chiara volontà morale, quella volontà morale sui generis che spetta alla musica: ma è ancora aperto il futuro che alla definizione fondamentalmente falsa di Schopenhauer della musica come "volontà in quanto tale", applicabile talvolta a Wagner, che per essenza eternizza lo stadio transitorio dell'indeterminatezza, permetterà di contrapporre un non liquet conforme all'incompiutezza del materiale a disposizione.

Il comporre creativo

Solo i suoni che provengono da noi possono farci avvicinare.

Punto primo: il suono usato rende ogni evento più intenso, più persuasivo, più sensibile.

Come ascoltatori possiamo infatti ancora, in un certo senso, "toccare" da vicino: ancor più profondamente dell'occhio entra nella pelle l'orecchio, sia pure in piccola parte.

Il suono non ci porta in basso ma ci riempie bene, facendoci sentire reali le cose. Non senza motivo troviamo difficile guardare una muta fotografia. Sotto l'impressione ottica del bianco e nero in cui essa si staglia e in cui si presenta semplicemente come è, nasce la spiacevole impressione di una vita silenziosa indebolita sotto l'aspetto sensibile, da cui l'orecchio è escluso. Ma l'orecchio assume una funzione particolare: rappresenta tutti gli altri sensi, dà vivace risalto non solo al linguaggio umano ma anche al cigolio e allo sfregamento delle cose, e in tal modo anche l'accompagnamento musicale diventa un tipo di fotografia, per quanto più vaga e al tempo stesso più esatta, sentita appunto come qualcosa che a suo modo è fotograficamente additivo. Inoltre la cornice musicale che costituisce il sottofondo di un'opera teatrale non è in sé un fattore di disturbo ma di vicinanza, di efficacia e di perfettibilità: tanto più avvincente quanto più la musica dà ampiezza all'azione e alla mobilità drammatica, e soprattutto determina una dimensione altrimenti remota e sovrasensibile.

Punto secondo: il suono impiegato ha una realizzazione sensibilmente diversa a seconda che introduca in qualcosa di semplicemente tangibile o di sensato.

Perciò già in basso tutto deve disporsi in maniera adeguata e condurre alla maggiore intensità. Il canto, il suono deve essere graduato in modo che non abbia solo funzione di risalto ma possa anche introdurre il richiamo dell'uomo più focoso.

Significa che il suono deve potersi risparmiare e tenersi il più possibile lontano dalle passioni, ovunque parli la vita semplice pur se agitata. Chi troppo prova, nulla prova; l'unico pregio, peraltro facilmente raggiungibile, dell'opera "chiusa" fu di accompagnare con il

recitativo e di inserire l'aria, cioè la musica conduttrice, solo nei punti in cui la situazione diventava drammaticamente più serrata e "più reale" e, concentrandosi gli avvenimenti, i personaggi dovevano necessariamente cantare. Invece nell'opera "aperta" gli avvenimenti sono messi in risalto ovunque; con il che non solo permangono incomprensibili parecchi punti dell'azione drammatica, ma molto spesso la musica rinuncia agli effetti più freschi e più belli collegati con l'improvviso subentrare dell'eterogeneità o con la chiara pluralità di livelli del reale. Per evitare tutto ciò Wagner cercò instancabilmente di mantenere la contemporanea opera "aperta" in un continuo alternarsi di caduta e aumento di tensione, inserendo delle differenze di livello nel paesaggio alpestre in sé uniforme dello stile durchkomponiert. Ma in tal modo la situazione rischia di diventare intollerabilmente surriscaldata e patetica, mentre la parola e la spinta della realtà non lo richiederebbero. Che sia invece possibile dare all'ascendere un corso articolato e tuttavia fluente è dimostrato per esempio dall'Otello di Verdi, opera di genio assolutamente eccezionale per quiete, profondità, maturità e pienezza del suono come linguaggio (spesso intere frasi si (svolgono sulla stessa nota) oltre che del canto, del duetto, del ferocissimo sfogo, dell'infuriare della catastrofe, degli accordi che caratterizzano la fine dell'eroe, in cui si può riconoscere un'unificazione dello stile operistico a pezzi chiusi con quello drammatico durchkomponiert. Paradossalmente, alla fine dello sviluppo Sinfonico si dovrebbe dunque realizzare solo ciò che al suo inizio, nella metà del XVIII secolo, aveva realizzato la scuola di Mannheim che aveva introdotto nell'orchestra i giochi di luci o di ombre, le suspensioni, il diminuendo e il crescendo, dandole rilievo plastico. La polifonia è infatti divenuto poco per volta un accompagnamento monotono e per puro eccesso di tensione si è trasformata in un nuovo "continuo"⁴⁹ privo di qualsiasi economia di realizzazione musicale. Solo molto in alto (pur nell'uso parsimonioso che si fa dell'alto), pare allentarsi la forza che rinvigorendo determina e realizza. E precisamente quando il suono allegorizza, smussa le asperità e riveste ogni estasi di quel piacevole realismo che in questo caso nasce dal volgersi musicale dell'intimo all'esterno. La cosa può avere un esito positivo o negativo; sgradevole e piatto sarà l'effetto se la realizzazione è volta unicamente a raggiungere una certa aura, se l'eroe va a morire gorgheggiando, per dirla con Schlegel, o se noi "veniamo trasferiti dalla situazione più vera e commovente in un mondo operistico per assistere a un sogno", come disse Schiller criticando la conclusione quasi melodrammatica dell'Egmont. Ben diversa è la nostra disposizione nei punti in cui il maestro parla di ciò che è reale nel senso migliore, facendoci dimenticare la prima donna e la pastosità dell'Heldentenor che si ispessisce nel registro grave, dove

la musica di Wagner riprende il suo disegno "lirico" e il suo adagio si avvicina all'opera fiabesca mozartiana, primo tappeto dell'ontologico. Il che non vuole tuttavia significare che la rinvigorente, intensificante e realizzante forza della musica e il suo portentoso metodo di attuazione si siano spenti in un silenzio risonante, nella realizzazione della profondità. Al contrario, solo il suo oggetto ha raggiunto una profondità maggiore, è il nocciolo più silenzioso e profondo e in un certo senso è l'ultima e decisiva peripezia e la fondazione del destino che ricade nell'apparenza della "realtà"; la quale è apparenza di un'intensificazione caratteristica e sempre eguale che in luogo del percettibile porta il significativo rendendolo mitico, cioè rivela l'altro e più profondo grado della realtà mettendo in scena in luogo della realtà veristica dell'opera giocosa, d'avventura o d'azione, la realtà utopica dell'opera trascendente: spettri e mascherate, specchio del riso per l'opera buffa, specchio magico per l'opera seria; musica che deve risuonare non appena il sovrasensibile entra nell'azione affinché, come ben dice la teoria dell'opera di Busoni, l'impossibile della musica si riallacci all'impossibile e al visionario dell'azione ed entrambe diventino così possibili. In tal modo anche l'"aria" dell'opera chiusa, del più profondo raccoglimento bachiano, della "lirica" "sovradrammatica", fa ritorno come richiesta aprioristica, avendo raggiunto una maggiore gravità e un livello di realtà molto superiore: analogamente al "penultimo" semplice e determinato di ogni movimento, al plus e al contenuto finale - assoluti e gerarchici - dell'intervenire e del penetrare, all'esitante e mistico stupore di sé. Dove sono per sempre scomparse la durezza e la chiarezza del semplice prodotto della parola, dove soltanto lo splendore musicale profondo e urgente del risveglio, della realizzazione e della messa a fuoco genera suo modo l'atmosfera meravigliosa del dramma non tragico, solo là nasce anche quel mitico spazio musicale della realtà estrema che è comune all'opera trascendente con il suo "dramma della grazia" e che, come il mito dell'amore o della santità, tratta delle ontologie spirituali al di fuori di ogni possibile destino terreno e di ogni prolissa epica terrena.

Punto terzo: malgrado ciò la musica innervata con noi produce una leggera violenza che dipende dall'azione; il suono drammatico "poetizza" con maggiore ampiezza e coinvolge persino una spontanea traccia drammatica.

Che il suono porti così avanti fu spesso aspramente contestato; Pfitzner considera che la singola figurazione melodica si debba senz'altro disgiungere dal corso complessivo e costitutivo del genere poetico.

Dire che per indicare l'essenziale di una composizione musicale basta fischiettare il primo tema, suona senza dubbio seducente. Ma chi

volesse raccontare l'essenziale di un poema non dovrebbe citare la prima frase, bensì riferire i tratti fondamentali dell'azione o il piano complessivo. Il compositore che dicesse di avere in mente una sonata o una sinfonia di cui ancora non possiede alcun tema, ci parrebbe assurdo come il poeta che scrivesse versi o frasi pretendendo che ciò costituisca un dramma di cui ancora ignora lo svolgimento e di cui ancora gli manca la grande idea onnipresente. Il che equivale a dire che l'autentica preoccupazione del musicista sta nel particolare; di fatto, secondo Pfitzner, l'intrinseco valore della musica consiste in qualcosa di nato bello, in quella piccola unità tangibile, in quell'"idea geniale" (Einfall) già perfettamente sviluppata alla sua nascita, che non ha bisogno di un'articolazione sinfonica e il cui effetto permane immutato pur al variare del contesto. L'autentica opera del poeta consisterebbe invece nella disposizione generale e onnipresente: qualcosa che si deve raggiungere, quella grande e inafferrabile unità, quella geniale idea poetica che non viene "composta" ma scende progressivamente dall'alto in basso "condensandosi", e che tuttavia ha valore solo come intuizione connettiva dell'insieme su cui si fonda il particolare. Il collegamento di queste due maniere operative completamente diverse potrebbe essere vantaggioso solo nella misura in cui si mettesse in rilievo la peculiarità del singolo genere artistico e la si compensasse con strumenti supplementari. Ne risulterebbe da un lato un cattivo far musica che pretende di assumere un'ampiezza narrativa o esclusivamente intellettuale, e dall'altro un libretto scadente che dà troppo risalto ai particolari o che funziona da impalcatura a cui appendere duetti, arie e insiemi tematici, trascurando di fondare oggettivamente l'azione. Pertanto, secondo Pfitzner, la vera missione della musica è di essere accidentale: essa deve rinunciare all'autonoma costruzione formale e al cemento abilmente distribuito dell'opera sinfonica in cui l'antica separazione tra idea singola e insieme tematico veniva superata a favore di un'unitarietà complessiva e perfettamente omogenea tra ispirazione e riflessione. Non è senza ragione che la storia delle forme musicali si sia sempre trovata in un imbarazzo cronico nel collocare al posto giusto tutto il materiale delle "idee" musicali. Invece la missione della poesia è di essere sostanziale: essa deve rinunciare al particolare sensibile per aprire il campo alla musica e fornirla - in un'azione il più possibile concisa e spesso concentrata in simboli - tanto delle basi dell'atmosfera quanto della motivazione drammatica, della necessità e dell'idea del destino, partendo dal regno a lei solo accessibile della logica formale e complessiva. È per questo che Pfitzner ama se stesso e Schumann, contrapponendo quest'ultimo a Liszt; e il prototipo dell'opera perfetta è il Freischütz e soprattutto la musica della gola del lupo: in tal modo la questione fondamentale della composizione

operistica è felicemente risolta e Pfitzner può scansare il pericolo della compenetrazione della composizione musicale volta a generare il dramma nel concetto di una visione elementare sia sul piano musicale sia sul piano poetico, dunque specificamente drammatico-musicale.

Questo per molti aspetti è giusto e ingegnoso, ed è sorprendente osservare quanta ingegnosità possa spesso essere racchiusa nel falso. Se Pfitzner avesse ragione proprio i maestri minori e mediocri avrebbero lavorato con l'istinto più sicuro e con la migliore "ispirazione". È vero che molte opere sono vuote e calcolate, che si fanno passare come beethoveniane autentiche truffe ridondanti dove la tessitura tematica non è nemmeno riflessione ma è diventata ciò che erano gli insiemi tematici: un modello meccanico. Non meno importante è obiettare che la stessa aria di Beethoven tende spesso a perdere la sonorità, la cantabilità e la ricchezza delle voci per scadere in un contrappunto inorganico, nonostante tutto l'empito. Sacrosanta è anche la critica di Pfitzner a Wagner a proposito dei numerosi punti morti in cui il recitativo non ha nulla da dire anche perché non è sostenuto da un testo efficace, e in cui il leitmotiv non è introdotto nella musica come un ritorno per pure ragioni sinfoniche, bensì come mera speculazione, quasi come un punto di orientamento pedagogico. Ma se ciò di fatto conferma la pericolosa frontiera tra musica e dramma, non bisogna tuttavia dimenticare che il correttivo non è giunto né da Schumann né da Pfitzner né da qualche altro ingenuo - seppur rispettabilissimo - musicista e amico intimo dell'"ispirazione", in cui i brevi istanti della "idea" sono messi a punto per l'"idea" del breve istante prò domo sua. Solo Bruckner e Wagner hanno riparato a questa "colpa della sonata nei confronti dell'ideale della musica". Non che si possa in qualche modo lasciar da parte Beethoven; ma proprio in Beethoven, troviamo che alcune "idee" generatrici di movimento e soprattutto i loro sviluppi, che traggono il loro drammatismo dialettico dalla tensione di questi temi-"idee", appartengono musicalmente al drammatismo di questa stessa musica. Essa è infatti una musica che per essere tale ha bisogno di un luogo sinfonico e di un'ampiezza e per la quale il tempo che vi è incluso e che porta in avanti propone una feconda visione d'insieme almeno del singolo movimento se non di tutta la sinfonia. Lo stesso Weber, autore del Freischütz e della musica della gola del lupo tanto esaltata da Pfitzner per la sua unicità e per la sua decisa melodicità, condivide tanto poco le teorie pfitzneriane da notare in un aforisma qualcosa di veramente sinfonico: "Quando si legge una poesia ogni cosa si spinge più rapidamente verso l'anima; per mutare e determinare le passioni bastano poche parole; invece il compositore deve dare una disposizione differente, poiché il suo linguaggio ha bisogno di accenti più lunghi e il succedersi dei sentimenti pone sul suo cammino molti e

svariati ostacoli". In altri termini possiamo dire che se l'avversione contro le grandi forme deve essere messa in risalto musicalmente, il filo dello sviluppo sinfonico ha spezzato forme ben più numerose di quanto non abbiano fatto le "addizioni" della musica come "ispirazione". Contro il nominalismo di Pfitzner si deve in conclusione obiettare che la sonata e la nascita a essa corrispondente del dramma wagneriano dallo spirito della sinfonia non rappresentano soltanto un involucro o un'interessante manifestazione dell'imbarazzo cronico a trovare un giusto posto al materiale musicale di "ispirazione", bensì il corpo del tutto legittimo di un melos particolare e del contrappunto che compone drammaticamente, altrettanto fecondo e ispiratore.

Si può perciò osservare, per trovare ciò che è giusto nella forza che guida l'azione in musica, che proprio il suono trascina alzandosi in volo, mentre la parola cade soltanto. Chi consideri attentamente anche solo la genesi di un buon Lied, noterà come sia poco importante che esso dia vita a qualcosa di particolare. Nello stesso Pfitzner, in Hugo Wolf, in Bach e in Wagner il suono si adegua alla parola solo esteriormente ed è ben lontano dal prodursi, per così dire, solo in maniera atomistica. È invece senza dubbio operante un rivolgersi all'essenziale: in Hugo Wolf, per esempio, il tessuto dell'intero brano, come osservò giustamente il Louis, deriva quasi sempre da uno sviluppo musicale e non si riferisce tanto alle particolarità del testo e alla ricerca dell'aura richiesta, quanto piuttosto già dall'inizio o nel corso del testo si attiene a un'aura fondamentale e viene di conseguenza convertito in musica ed esposto come polifonia di accompagnamento di questa essenziale aura complessiva. Il che è certo un limite, ma esclusivamente nei confronti del particolare e costituisce quindi un chiaro legame con l'insieme in cui il testo poetico del Lied o dell'opera deve a sua volta inserire il suo particolare. In questo caso non è sempre necessario stabilire quella precisa differenziazione stilistica che nell'opera Palestrina di Pfitzner intercorre tra le visioni liriche del primo atto e il contrappunto puramente conflittuale della scena del Concilio nel secondo atto; v'è commozione, ma vi è anche una mistica del viaggio e del tempo che le è superiore. Ed è tanto meno lecito sopravvalutare sul piano del contenuto la forza generatrice d'azione dell'accompagnamento sinfonico, quanto più si verifica a partire dal Fidelio una pura coazione musicale che non solo segue l'azione mediante il movimento melismatico-sinfonico, bensì genera essa stessa un'azione indeterminata e senza nome, così come genera l'aria, il tempo, l'atmosfera, il substrato, il livello e tutto lo sfondo oscuro, palpitante, sovracosciente, magico e mitico dell'azione; in essa devono inserirsi la pratica scenica, che è arbitraria sul piano del particolare e obbligatoria sul piano del generale, e la "fondazione" del testo che è

ripetitiva e solo subalterna. È evidente che un avvenimento conciso, pregnante, spesso percepibile simbolicamente raggiunge lo scopo assai meglio di un dramma già compiuto senza tenere conto della musica. Pertanto *Kabale und Liebe*⁵⁰ costituisce un libretto più pericoloso dei testi nati dalla collaborazione tra Strauss e Hofmannsthal o dei drammi wagneriani progettati *secundum rem musicalem*, giacché proprio la completezza particolare e la misteriosa profondità del dramma musicale non sopportano un drammatismo precostituito di pura forma poetica.

Punto quarto: questo genere viene oscuramente superato per mezzo) di ciò che risuona da noi, per mezzo del suono vivificato dal soggetto e persino dall'insieme recitabile della sua azione.

È tanto facile in sé disturbare la cattiva parola. È superflua e, se si mostra, diventa ridicola nei confronti del suono che pretende di chiarire e di cui vuol respirare l'atmosfera.

Non senza ragione quasi tutto diventa troppo elevato quando è cantato; nell'opera persino il più misero barcaiolo voga con remi d'oro. Nessuno è mai riuscito a comprendere bene la questione dell'anello pieno di veleno e dell'aerea figura di Emma, e tuttavia, la musica di Weber trasforma quasi Euryanthe in un poema significativo. L'illusione è tanto intensa che Pamina sembra Beatrice e tutti i giochi di prestigio a buon mercato della messinscena del *Zauberflöte* ci sembrano visioni occulte, giacché proprio la musica di Mozart dà profondità alla mera dimensione teatrale e all'antagonismo esteriore, e riconduce a quei dati di fatto teosofici che nel libretto di Schikaneder aggiungono un quarto di guazzabuglio e tre quarti di assurdo. Non senza motivo restiamo scossi davanti a un semplice canto conviviale studentesco - poiché così si presenta il coro introduttivo di *Les Contes d'Hoffmann*⁵¹ malgrado la sua musica martellante e davvero infernale - ed è sicuro che in questo singolare capolavoro non si trova mai un "accordo" tra suono e testo. La stessa cosa accade, sia pure in maniera del tutto diversa, quando prima uno e poi tutti gli apprendisti interrompono la danza per annunciare in una successione di quarte armonicamente magistrale i Maestri cantori, come se non si trattasse di pacifici galantuomini ma del solenne ingresso di schiere celesti. La voce di ogni grande Lied, di ogni profonda musica della parola è eguale alla voce dello spettrale viaggiatore della *Kreisleriana* di Hoffmann, che narra delle molte terre lontane e sconosciute, degli uomini e dei misteriosi destini incontrati nel suo vasto peregrinare, il cui discorso "a poco a poco si trasformava in meravigliosa sonorità e, senza più articolare parola, continuava a descrivere in modo comprensibile, cose misteriose ed inaudite".⁵² Ciò dipende solo dal fatto che il suono supera la parola e non può perciò incontrare il testo sempre concreto secondo l'insieme, secondo il livello determinato,

poiché questo insieme è al di là dell'insieme della poesia. Il che non sta tuttavia a significare che qualsiasi testo poetico, assunto appunto in base all'ultimo tutto, si inserisca nello spazio musicale drammatico con le sue esigenze indeterminate solo in modo più o meno arbitrario e approssimativo; esso segue l'arcana, smisurata forza d'azione della musica stabilendo con essa estesi rapporti, ma con i suoi strumenti rivelatori più "logici", non potrà mai apparire degno del livello richiesto sul piano musicale. Anche dove le quarte hanno un suono meno particolare, anche dove la base scenica è più elevata di quanto non sia nel semplice corteo dei maestri cantori, il dramma trascendente disponibile ha sempre uno sfondo più povero della musica che prepara i suoi destini e il suo mito; tale appunto è l'autentico confine nel rapporto tra sinfonico e drammatico.

Ne consegue che il desiderio di ritradurre questo "lontano" in linguaggio di ogni giorno non può avere alcun significato neppure secondo una prospettiva ermeneutica. Si raccontano per esempio le peggiori assurdità su qualche Es del suono che richiamano alla mente le più insensate spiegazioni "della nostra immagine" dell'epoca del "Gartenlaube",⁵³ come dovette giustamente riconoscere anche il Bekker, biografo di Beethoven. Questa è la grande giornata di gloria di tutte le fandonie sulle supplichevoli ed espressive biscrome, sulla serenità dei sorridenti trilli dei violini, sull'unisono sul sol diesis ripetuto per tre volte dopo lo Scherzo del Quartetto in do diesis minore che esprimerebbe la domanda: "Che faccio io in questo mondo?". Qui regna il borghesuccio borioso e chiacchierone in vena di chiarificazioni che non solo crede di aver detto qualcosa ma addirittura di aver spiegato tutto, definendo con la formula magica della Guida alla musica la Sinfonia in la maggiore come "l'elevato canto dell'eroismo dionisiaco". Il Bekker eleva a scienza esegetica della poesia della musica gli stessi sussidi didattici di cui si serve un maestro di pianoforte per tentare di migliorare la debole fantasia dei suoi allievi, pretendendo che ciò si trovi in Beethoven e che addirittura serva a interpretarlo e a chiarirlo in modo rappresentativo: fandonie ripugnanti che per ogni battuta hanno pronta la parolina adatta, di fronte alle quali persino il più banale romanzo d'appendice fa l'effetto di un'Eneide.⁵⁴ E non cambia la solfa mutando le parole; per esempio il Marx, altro biografo di Beethoven, interpreta tutto l'andamento dell'azione musicale nell'Eroica come l'immagine ideale di una battaglia: lo svolgersi del combattimento nel primo tempo, lo scendere della sera sul campo di battaglia nella Marcia funebre, la musica gioiosa dell'accampamento e dei suoi canti nello Scherzo, il felice ritorno in patria con i festeggiamenti e le gioie della pace nel Finale. Il che può anche andar bene poiché non riguarda minimamente la musica, che non rende accessibile la sua profondità a

questo gioco metaforico a posteriori basato su un'idea popolare negandolo o affermandolo. Non ha alcuna importanza chiedersi se questo o quel musicista pensasse di rappresentare un allegro contadino. Non occorre neppure indagare fino a qual punto lo stesso Beethoven avesse sottoscritto queste insulse fole e ne fosse stato l'animatore o il fruitore a posteriori. È ben vero che negli ultimi anni Beethoven deplorava che i tempi precedenti fossero "più poetici" degli attuali: "nelle due Sonate op. 115 ognuno poteva sentire lo svolgersi di un dialogo tra due persone, giacché era una cosa quasi a portata di mano"; sappiamo anche quanto gli premesse dare titoli poetici alle prime opere proprio per lamentarsi della declinante fantasia dei musicofili di allora. E dobbiamo anche dire non licet bovi quando il Giove Wagner, tratto in inganno dalla poesia, raccoglieva le interpretazioni più contestabili e affermava, ad esempio, che l'Andante della Sinfonia in sol minore di Mozart si conclude con la professione definitiva della beatitudine di una morte d'amore, e la sorprendente dolcezza del Finale dell'Eroica "simbolizza" il compimento dell'eroe nell'amore, o pretendeva che nel Preludio del Lohengrin si potesse sentire una schiera di angeli che porta in terra il Graal; - mere interpolazioni assolutamente casuali e arbitrarie che proprio il mondo geniale di Wagner contraddisse. Pertanto anche se Beethoven preferiva non aver composto ma "poetato" l'ouverture Zur Namensfeier, pure questo scambio operativo è collegabile con la spinta verso lo "spirituale", cosa che accade anche nella scienza (e che a Goethe fece valutare le composizioni poetiche meno dei suoi successi nella teoria dei colori); inoltre il poetico che Beethoven intendeva non era altro che quell'errabondo dilettersi di stati d'animo ed entusiasmi che va sotto il nome di "poesia" in contrapposizione con la prosa, con la prosa della vita gretta priva di sogni e di simboli. Beethoven quindi non è un poeta, ma qualcosa di più e di meno; tutte le pecore belanti, l'opprimente atmosfera della camera da malato, i ticchettii d'orologio, le cascate scroscianti, la frescura silvestre e le altre consimili anguste e banali etichette fotografiche aggiunte dalla successiva sinfonia a programma, permettono di riconoscere che la dimensione poetica programmatica non è in verità che una semplice pedana verso il pathos interiore e privo di immagini, verso la più intima assenza di parole della musica. Perciò, pur senza far parte di chi vuol rimanere esclusivamente formale e definisce musica "assoluta" i propri residui formali uditi o prodotti epigonalmente, e con Hanslick-Herbert fa la guardia di frontiera dinanzi alla linea indiretta, si deve tuttavia protestare con la massima decisione contro gli essays della musica a programma e le loro false vesti di carne e ossa, giacché spacciano interpolazioni casuali, prodotte da un ambito inferiore alla musica, per discorsi sulla musica o traduzioni in categorie adeguate di

questa arte familiare solo come un paese straniero.

Ma anche la parola buona, quella carica di valore poetico fallirà necessariamente davanti al suono. Quindi, in ultima analisi, non è molto importante stabilire se Wagner presentasse le cose come se il cammino storico dovesse di nuovo andare dal suono alla parola e non viceversa. Caratteristica fondamentale e teorica di tutta la sua opera, e soprattutto del Ring des Nibelungen, è che egli non fa parlare il suono fino alla fine ma si riallaccia a ciò che v'è di più incondizionato nei sostegni del testo, invece di confidare nell'espressivo futuro "parlante" e ancora non sentito della musica. Secondo Wagner la musica strumentale, nata dal coro, dovrebbe a ogni prezzo cercare di risolversi di nuovo nel dramma, proprio come se la musica strumentale assoluta fosse una caduta che richiedesse di passare dalla differenza dialettica della semplice sonorità metallica al ritorno e alla sintesi della parola, alla soluzione del suo puro logogrifo nel "coro" ritornato come dramma. E tuttavia contro le proprie teorie lo stesso Wagner, malgrado trovi tanto inaudito che sulle rovine del libretto operistico il musicista appaia come poeta vero e proprio, afferma che il confronto tra l'elaborazione musicale del Coriolano di Beethoven con il dramma da cui fu tratto porta a considerare Shakespeare solo come un Beethoven che continui a sognare da sveglia e che porti ancora su di sé questo ardore, questa insopportabile ricchezza in cui si manifesta l'autentica visione musicale. Ma a prescindere da ciò Wagner è anche prigioniero di un errore storico, in quanto non si accorge che le opere più antiche si erano formate già durante l'unico periodo di fioritura dell'orchestra; ciò che in seguito era nato dal coro e si era progressivamente sviluppato come particolare forma strumentale non è il centro storico che dovrebbe ritornare come fine drammatica rovesciandosi dialetticamente nel suo inizio corale. Malgrado l'opera fiorentina e quella posteriore, malgrado il dramma musicale e lo splendido sviluppo dell'apparato strumentale al suo servizio, il coro è infatti sempre rimasto la parte dell'orchestra più elevata ed espressiva e ha progressivamente rinunciato a ogni "logica" testuale programmatica e drammatica, in quanto estremo culmine della pura sinfonia che fiorisce proprio con esso. Perciò anche il destino della buona parola, pur se ricchissima di valore poetico, pur se completamente inserita nella musica, è, e rimane, di mendicare davanti al suono. "O namen-namenlose Freude"⁵⁵ cantano Leonore e Florestan; persino nei suoi gradi più semplici e più primitivi la musica è leggermente superiore alla poesia e ne fa il proprio riflesso. Anche il suono più semplice e più abusato è inadatto a dare una pura illustrazione dei testi; l'oscura voce ancestrale della musica risolve in sé ogni parola e ogni dramma, e una trasformazione estremamente intima, una pienezza dei volti più misteriosi, dell'istantaneità e della

latenza più arcana ci passa davanti nelle fiamme cantanti della grande musica. Non esiste grande musica in cui vi sia, insomma, ancora posto per una forma diversa e per un dramma parlato, o i cui presupposti non si trovino molto al di là dei culmini della poesia più perfetta e magistrale; la differenza tra la sperata chiarezza d'ascolto, eredità dell'estinta chiaroveggenza, e la semplice dimensione mitica poetica non è minore, sul piano formale e oggettivo, di quella che nella fede intercorre tra il parlare in lingue dei discepoli e il mero voler-credere letterario e giuliano. Nietzsche chiede se sia possibile pensare che qualcuno ascolti il terzo atto del Tristan senza il sussidio della parola e dell'immagine, come un'autentica sinfonia, senza esalare l'ultimo respiro dinanzi a questo echeggiare di innumerevoli grida di gioia e di dolore. Ma dobbiamo invece chiederci: e perché non lo dovrebbe? La musica non ha il compito di proteggere dalla mistica o di esserne protetta; e tanto in Wagner quanto in Nietzsche la luminosa immagine di Apollo che la *Geburt der Tragödie* vuol fare sorgere sull'oceano dionisiaco rimane dichiaratamente un'illusione, una soave illusione in misura e forma, *universalibus post rem* invece che *ante rem*, dietro la quale subito si richiude la realtà primordiale del Dioniso e, in senso più profondo, del Cristo, rendendo lo scopo logico di questo *quid pro quo* nicciano del tutto incomprensibile.⁵⁶ La musica domina *tout court* e vuol diventare assoluta, non v'è musica interpretabile sul piano speculativo che non sia assoluta e quindi parlante per sé. Ciò che è progettato in modo veramente sinfonico ed è pensato fino alla fine non conosce nessun intermondo in cui gli dei della poetica - come gli dei reali di Epicuro - conducano la loro esistenza come sempre ermeneuticamente superflua.

L'interpretazione, ossia il rapporto tra musica assoluta e speculativa

Ciò non significa certo che ogni discorso sul suono debba fallire. È vero che il buon ascoltatore è raro. E prima di entrare nello specifico dei rapporti tra suono, armonia, ritmo e contrappunto, è necessario mettere in chiaro con molta decisione ancora qualcosa. Abbiamo solo due occhi; senza introdurre un nuovo Io questi non ci permetteranno mai direttamente di raggiungere e rivelare ciò che è accessibile all'uomo recettivo e muove solo l'artista: anima, espressione e contenuto.

Il che-cosa dell'espressione in quanto tale

Di che cosa vado in cerca quando ascolto? Quando ascolto cerco di raggiungere una maggiore ricchezza e intensità di contenuti. Ma nulla mi viene dato se mi limito a vibrare leggermente, piacevolmente. A meno che non superi per me stesso il godimento andando avanti sul piano del contenuto. Anche l'artista non si muoverà e non parlerà, perché quando è all'opera non vuole effettivamente null'altro che i mezzi.

Si può pertanto preannunciare e predicare anche artisticamente. Che un uomo chiuso nel ventre arroventato del toro di Falaride gridi è assai più importante del fatto che chi sta fuori ascolti il canto; e ben più importanti del meccanismo che trasforma le urla e le comunica come canto, sono le urla stesse, la loro immutata autenticità e intensità. Pertanto non si deve continuare a indagare l'atteggiamento creativo nella sua realizzazione puramente formale. Si finirebbe per considerare dilettantesco tutto ciò che non preme verso l'esterno e non si sente appagato dalla dimensione tecnica al punto che la visione viva il suo completo sviluppo e la conferma della sua autenticità solo in questa dimensione esterna dell'opera. Non c'è nulla di più falso, di più casuale e di più limitato dal punto di vista della storia dell'arte di una tale concezione, che è lontana da tutto quanto si deve affermare e si discosta dal bambino che dipinge e dal contadino che intaglia il legno non meno che dal grande artista. Vero è che questa opinione si riflette interamente nell'opera di Lukàcs *Die Seele und die Formen*, dove diventa una mera oggettivazione formale accentuata in senso neo-classico; ciò dipende tuttavia da un modo di parlare che si attiene a opere e forme non per coglierle nel loro significato ultimo, ma perché ne fa un'occasione per individuare ironicamente e indirettamente sul piano dell'essay⁵⁷ il più lontano senso riposto raggiunto con la massima originalità. Un simile procedimento può avere un effetto

assai fecondo nei singoli particolari, ma se viene inteso nel complesso come metodo sistematico e divinazione dei mondi dell'opera in base alla corrente analisi formale, esagera ciò che è insignificante, fissa arbitrariamente i limiti interni del cifrato legame formale ed eternizza gli elementi faticosi, inautentici e flaubertiani della moderna necessità creativa intesa in senso stilistico ed esteriorizzato. Il nostro che-cosa artistico pienamente determinato lo raggiungiamo non per quello che facciamo ma per quello che siamo, per tacere del fatto che la definizione operativa imparziale e puramente tecnica non può essere all'altezza dei bisogni e delle esuberanze della volontà artistica e del suo oggetto. Piacevole, brutto, bello, significativo: queste sono le corte antenne e le corde sensibili degli ascoltatori ancora superficiali. Verde con rosso, gamba flessa, gamba portante, contrappunto, false relazioni e sesta napoletana: tutte cose di breve respiro, formule richieste solo a basso livello e mai per troppo tempo, necessarie per la comunicazione e per l'horos pedagogico del capolavoro per principio non concluso; alberi che indicano la foresta ma che non sono la foresta e che nel migliore dei casi, quando portano un aiuto costruttivo, coincidono con lo spirito della foresta, con la sostanza artistica della sfera dell'opera intesa come contenuto. Non si può credere di poter dare a ogni particolare genere di rappresentazione uno sfondo di volta in volta significativo solo perché lo si proietta storicamente, o guardare alle forme del romanzo, del dialogo o degli altri strumenti di talento come se fossero fissate su un firmamento di spiritualità storico-filosofica ruotante sul proprio asse, in cui le possibili forme affermative possono liberamente andare e venire; non è lecito dare una nuova interpretazione alla storia dei "chi" e dei "che-cosa" artistici in base a una storia medioevale-realistica dei "come". In questo caso non si tratta del colore, della pietra e del linguaggio, materie operanti in senso già abbastanza aberrante, ma del formare, delle preoccupazioni dell'acribia, dei problemi della volontà d'effetto e di meditazione, che per l'artista possono giungere alla prospettiva della sfera del contenuto, l'unica degna di essere considerata. Ma in sé l'artista non ha sempre bisogno di conformarsi all'opera in modo così esatto da legare inscindibilmente le sue esperienze vitali con le forme tecniche del suo specifico genere artistico, anche solo per raggiungere l'armonia prestabilita tra visione, forma e materialità oggettuale preacquisita.

Già gli uomini che ascoltano giungono a casa in maniera diversa. Proprio a partire di qui e d'ora in poi l'artistico può di nuovo apparire come una trasposta dote veggente. È vero che ciò che non è pronunciato non esiste, ma sui mezzi comanda la volontà, il contenuto. E a quanto pare ai nostri giorni non è più necessario separare da sé in maniera così rigorosa e operativa ciò che si è detto, per percepirlo come affermazione. Il nuovo artista ha ritrovato la

possibilità di seguire l'Io, il Noi, senza che per questo intorno a noi si addensino come una nebbia arcobaleni troppo vicini e nubi in movimento: egli può donare un'opera d'arte, l'essenziale dell'opera d'arte, senza un concetto formale che arresta e tiene a distanza. In tal modo l'impossibile diventa spesso stranamente profondo; nessun buon autore si mostra in camicia, dice Jean Paul, e ciò che ci sembra una camicia è in realtà una cotta; gli stessi mezzi sono sovversivi, compaiono solo come un modo diverso di realizzare lasciato all'arbitrio dell'artista, senza che questo dar forma determini anche in minima parte il contenuto. Elpore comincia a restare Elpore e a essere riconosciuta come tale anche se si avvicina troppo a Epimeteo che sogna; a poco a poco brilla ciò che in sé ci significa, l'altro Io e l'altro oggetto che determina l'artista e l'artistico; non una forma che coglie l'ai di là per tradurlo nell'immanenza artistica. Quando si alza la volontà essenziale si moltiplica anche l'esser formato dei suoi oggetti, e l'armonia evoca immagini numerose e autentiche. Ma è l'essenza contemplata che costruisce per sé il proprio corpo; che questo (ossia la forma della realizzazione, la realtà esterna dell'opera) appaia denaturalizzato o molto astrattizzante, è un'impressione a posteriori che rispetto all'esistenza naturale dell'oggetto rappresentato è solo astratta. In sé la nuova formazione espressionistica dell'essenza è infatti "natura- Ustica" e puramente descrittiva, come le pietre sepolcrali che portano impresso il nome di Oro, il rilievo di Bel Merodach o i tori alati dell'Assiria e del profeta Ezechiele, anche se non descrive in maniera esauriente la compiutezza astrale. Qui opera un nuovo essere diretto e assoluto in cui l'architettonica della forma apparentemente nata in maniera autonoma (la frase ben riuscita, la fatica flaubertiana dell'equilibrio tra i vari livelli) è l'inferiore determinatezza dell'oggetto e il prius di primo piano nell'oggetto contemplato. Ma qui non si verifica, come nei periodi stilistici, che l'opera sia lunga come l'affermazione e neppure, come nelle epoche astrali, che il segno formale schiacci con la sua compiutezza descrittiva il segno del sigillo e la sua incompiutezza espressivo-descrittiva. Ma dove esiste un'opera grande e personalmente espressiva si impone la volontà, il soggetto e il suo contenuto comprensibile solo a partire dai mezzi, dalle formule prive di valore e di risalto; compare ciò che v'è d'autentico nell'astrattezza, superiore ai mezzi, alla loro determinatezza e all'oggetto formalmente inferiore; si manifesta il sigillo che annuncia, il mistero del Noi che comincia a diventare identico, ridiagramma. Solo in un modo è possibile parlare della forma come oggetto, ed è là dove il formale, il costruttivo, l'oggettivante, non è una mediazione, bensì una parte oggettiva, come accade soprattutto negli effetti scenici, nel ritmo e nei vari tipi di contrappunto che determinano i soggetti formanti come categorie del

loro esser-tale e in genere in ogni problema artistico inserito nel tempo e nella memore coscienza dell'uomo. Qui il soggetto formante si è realmente immedesimato in una "forma" quale suo stato più profondo di aggregazione, e questa forma rappresenta dunque la parte inferiore e per così dire epistemologica della serie oggettiva con il suo ossificarsi metafisico. Questa parte è infatti ancora sempre separata dalla vita autentica, dal contenuto, dal senso profondo della sfera estetica del contenuto, per un salto verso l'Io e la verità, verso la forza-sigillo e l'espressione, verso l'idiogramma dell'interiorità disvelata, della figura della vita, della figura dell'umanità. E proprio la sorprendente forza di quest'epoca ci permette di tenere le briglie apparentemente più sciolte, o meglio con meno coscienza, pur conducendoci verso la vera casa. La meravigliosa barbarie degli artisti porta ad esempio ad abbandonare a loro piacimento il puro pittorico quando lo esiga l'interiorità, o a tradurlo in puri termini musicali, o induce a ulteriori, analoghe "decadenze" che l'acribia giudica inaudite, esattamente come un tempo, all'epoca dei primi calchi di gesso e dei tesori ornamentali dell'inessenziale, si usava dire con aria di biasimo che questo o quell'antico edificio non era particolarmente "in stile". Qui si persegue con ardore qualcosa di audace, ma non alla maniera dello Sturm und Drang (troppa è infatti l'inquietudine, troppo poca la gioia per il puro eccesso dell'oggetto) - qualcosa di tutto diretto che finora avevano eseguito solo i massimi stilisti, pentiti e chiaroveggenti, nelle loro opere senili: il soggettivo, il sovraformale, la descrizione dell'essenza. In tal modo anche l'"opera" svanisce; gli occhi son diventati acuti, non si ha più bisogno del suo salutare smorzarsi e delle molteplici deviazioni che indeboliscono gli incanti profusi a piene mani del trascendimento diffondendoli su una vasta superficie, affinché non irrompano tutto d'un tratto. E non è neanche più necessario, d'altra parte, trarre dalla debolezza produttiva una pedagogia olimpica, come impone l'idolatria classicistica della forma. In altri termini emerge un nuovo risalto dell'"aver qualcosa da dire" più diretto, archetipico, che non teme il rimprovero di diletterismo, nel quale anzi il diletteresco e il suo apriori, il puro "estetico del contenuto" raggiunge un grado metafisico, poiché si esclude solo ciò che è abborracciatura provocata dall'insufficienza individuale e dall'espressione negativa. È questo il grado di esclusione di ogni godimento; l'opera che si conquista come affermazione dell'Io; il nominalismo morale contro l'autonomia dell'indiretto; il "naturalismo" descrittivo, o per meglio dire, il realismo espressionistico del "soggetto"; e in conclusione la forza dell'annuncio di come fu e di come avrebbe potuto e dovuto essere la dignità della conoscenza, della specifica conoscenza di una realtà "estetica" e del comando-idea della sua sfera possibile come utopia.

Perciò l'arte può di nuovo apparire come una dote profetica trasposta. Come era lontano tutto dall'ostentazione e dal bell'effetto intenzionali, quando comparve per la prima volta! Era proibito avvicinarsi alle maschere se non in determinati periodi e alcune statue di dei potevano essere venerate solo in uno spazio perfettamente oscuro che occupava un mondo visivo diverso dal nostro. Il "volere artistico" (Kunstwollen) dei primitivi e del gotico, come tutta la musica, non ha assolutamente nulla in comune con il volere dell'arte intesa come concetto di effetto intenzionale, come piccola ed inessenziale sezione stilistica di un mondo senza disinganno. Di fronte a quest'arte, a ogni grande arte, non sono mai in gioco i problemi formali oggettivi o anche normativi del "piacere" estetico, che è la cosa meno importante del mondo, in quanto già il concetto aisthesis non significa sensazione accentuata del sentimento, bensì percezione, fenomenologia, adeguato compimento. È invece sempre di nuovo in gioco il "che cosa contenuto" dell'Umano scritto a lettere maiuscole, del puro fondamento mantenuto aperto e tuttavia rimasto misterioso.

A chi oggi ascolta, l'Ultimo non viene più dato con tanta facilità come ai tempi beati in cui gli dei erano vicini; ma in cambio gli artisti di oggi scoccano di nuovo le loro frecce, le frecce fattesi lente dell'espressione, nella direzione esoterica; e come il sacro non può abbassarsi oltre l'arte, così si può d'altra parte venerare la chiarezza d'ascolto dell'arte espressionistica, oscurata dai colori, orientata in senso utopico nel suo contenuto e nel suo oggetto, come lo spazio prossimo davanti alla casa di una sopraggiunta parusia. L'artista, insomma, persino quello che vuole che il suo annuncio, il suo sapere e il suo contenuto siano estremamente esplosivi sul piano artistico, resta sempre solo nell'apparenza. Le immagini estetiche sono isole, sono inquietanti pitture su vetro il cui splendore di fuoco è solo virtuale, che interpretano gli uomini e continuano a interpretarli per poi abbandonarli di nuovo. Tale è quindi il criterio della pura chiarificazione estetica considerata nelle sue categorie ultime: come potrebbero compiersi le cose senza finire apocalitticamente? Come potrebbe ogni cosa e ogni uomo spingersi al suo limite supremo incontro al salto, come potrebbero essere rappresentati, cioè riflessi, sia pure nello specchio diretto e abbreviato dell'espressionismo e tuttavia, cosa importantissima, essere perfettamente illuminati, finché la luce intima e superiore rimane nascosta e ancora si attende che nelle cose, negli uomini e nel mondo si inserisca il salto del cuore di Gesù che tutto trasforma? Quando quest'ultimo sforzo estetico non si esaurisce, quando cioè non si trasforma in qualcosa che isola e abbaglia nella sua immanenza pagana, la grande opera d'arte diviene un riflesso, una stella dell'anticipazione e un canto di consolazione, una strada di casa, attraverso le tenebre; ma è appunto solo

lontananza, apparenza, riflesso, contraddizione dichiarata di ogni perfezione in terra, incapace di porre l'uomo bisognoso già nella gloria anticipata nella disperazione. Prima, quando ancora eravamo vicini, prima che gli occhi si velassero e comparissero i moderni stili e stilizzazioni, avevamo tori alati, altissime colonne, il mistero della navata, la fiaba, i legami trascendenti dell'epopea, la stessa vita divina troppo splendida contro il mondo nella sua visione artisticamente descrittiva. E ciò potrebbe ora creare in modo diverso, più fosco, più fumoso, più serale, più caldo nel suo illuminarsi, dietro alla caduta logica del mondo e di Dio, come l'inizio del mistero del Noi e del fondamento: è la sfera di Dostoevskij e di Strindberg, la sfera di una pura realtà delle anime, di una "trascendenza" soltanto morale degli incontri, delle volte e delle prospettive di un Umano anche sovrasociale. Questa vita e quest'annuncio li possediamo nel colore, nel riflesso colorato; ma se guardo nello stesso sole nascosto, non è più arte, perfezione virtuale ancora intramondana, ma sono io: un intimo cercar-Dio privo d'immagini e di opere, in cui l'oggettivo non è che una costruzione ausiliaria, al punto che solo la nuova nascita, la disposizione del cuore, appare come opera. Al di là di ogni arte ciò sarebbe morale e metafisica dell'interiorità e del suo mondo, un nuovo stare-per-sé-nella-esistenza senza mediazioni della soggettività e del suo non-mondo (mediumloses zu-sich-in-Existenz-Stehen der Subjektivität und ihrer Un-Welt), che separa chiaramente l'immanenza dell'oggetto artistico dalla trascendenza dell'oggetto diretto o religioso.

La teoria filosofica della musica

Ma neanche questo significa ancora che ogni discorso sulla musica debba fallire proprio quando va più in profondo. Uno scivolone non fa paura, e il buon ascoltatore ha il suo posto determinato e ancor sempre artistico. Si tratta soltanto di trovare il punto da cui gettare uno sguardo alle utopiche terre del significato che si trovano, per così dire, nelle finestre dell'opera. L'unico problema è vedere se sia in genere necessario operare un tale ampliamento, sia pure in senso strettamente predicativo. Infatti sotto il puro aspetto estetico l'arco di una grande opera è completamente chiuso, o piuttosto nel proprio mondo artistico della forma, nel proprio mondo-sigillo, esso possiede, anche se lo si considera in senso più stretto, la propria chiave di volta esteticamente sufficiente del mondo artistico della sua forma e del suo sigillo, lasciando a una struttura interpretativa trascendente soltanto uno spazio immanente. Ma noi stiamo da una parte e l'opera dall'altra, ci è quindi facile staccarcene di nuovo anche se ne siamo transitoriamente prigionieri e ritornare liberi nei confronti dei nuovi nessi superiori e inferiori; in questo senso un atteggiamento che non permetta che nulla sia di per sé tranquillo e che consideri l'apparato

insufficiente in ogni sfera, deve essere autorizzato a reputare anche le creazioni della musica soltanto come un semplice rafforzamento dell'essere-in-cammino e a perseguirle come semplici vestigia anabaseos fino a quando non appariranno nella ridda delle costellazioni storico-filosofiche e dell'intero processo universale.

Penetrare in quest'altro tipo di ascolto non è difficile. Dapprima si resta all'esterno, dove insieme al piacere è dato solo il presentimento. Ma anche questo per lo più rappresenta soltanto qualcosa di voluttuoso, di abulico e di riposante e perciò ancor tutto perduto nel vuoto. A questo livello non è ancora utilizzabile, malgrado contenga ogni profondità, giacché non è che godimento semplice e primitivo del suono e rimane falso, casuale e arbitrario. Infatti si manifesta solo ciò che è formato e dopo tutto quanto abbiamo detto non si pretende certo di chiudere bottega per poter riprodurre la critica formale di quel fioco e circoscritto chiarore che traspare dalla fessura. Ma il giorno pieno che splende là dietro contiene anche la "forma", almeno come inferiore determinatezza oggettiva in cui di nuovo si elevano i concetti dei singoli musicisti, dei musicisti in quanto concetti. Qui il creatore e il suo che-cosa agiscono senza arbitrarietà in quanto forma volta a volta operante, non essendo presenti per caso ma esclusivamente perché fanno parte di un sistema storico-periodico degli oggetti dell'Io e delle sfere musicali. Soprattutto agisce il suono in quanto mezzo di espressione, in quanto mezzo che deve essere spezzato ma che oscillando sostiene. In senso più lato l'armonia agisce come formula, mentre il ritmo particolare, il contrappunto grazioso, complesso, drammatico, inserendosi completamente nella dimensione individualmente significativa, agiscono soprattutto come forma operativa, specie e carattere- sigillo dei grandi musicisti. Il ritmo e i tre generi contrappuntistici finora vigenti costituiscono in sé determinatezze inferiori dell'oggetto e perciò determinano quel sistema storico-periodico di oggetti dell'Io e di sfere musicali ascendenti che si è fino a ora mostrato nei grandi musicisti. Ma in quanto determinatezze oggettive inferiori queste forme non permettono di cogliere l'oggetto musicale che occorre scoprire. Come la tessitura più intricata non compone nulla se non lo deve; come il movimento drammatico-sinfonico produce soltanto uno spazio di disponibilità molto generale in cui introdurre "arbitrariamente" il dramma musicale nella sua realizzazione poetica, così anche tra la specie più trascendibile e l'ultimo carattere-sigillo dei grandi musicisti (che è l'oggetto ultimo, l'idiogramma generale della musica), si apre uno iato vuoto e nocivo che rende più difficile il passaggio. Neppure nella chiarezza teoretica e nei nessi filosofici del ritmo e del contrappunto è possibile giungere direttamente alla dimensione presaga dell'ascoltatore in lacrime, sconvolto, intimamente straziato,

in preghiera; in altri termini, tutti i legami trascendenti della specie sono silenziosi nei confronti dell'apeiron, se manca il fattore dello sperimentarsi, del sentirsi affermato e del superamento umano della teoria, che al termine della nostra indagine diventa discutibile come interpolazione di un nuovo soggetto strettamente affine al musicista e alla sua visione linguistica storico-filosofica e metafisica. A questo livello non più storico-musicale del presagio lo stesso suono torna a manifestarsi come esplosiva esperienza di soddisfazione per il diradarsi della nebbia: quel suono che gli uomini odono, usano, percepiscono, ascoltano chiaramente e cantano, quel suono che sostiene gli uomini; non più come mezzo, non più come scrigno astrale, ma come aura suprema della ricettività, come materia ultima dell'anima, del nocciolo, della latenza, del simbolo del Sé, a cui è portata la musica in quanto tale; come supremo momento fenomenico dell'espressione musicale e dell'idiogramma, del regno spirituale musicale. Mentre la poesia disturbava gli ambiti musicali, l'interpretazione fedele può invece estenderli e disegnarli sulla mappa degli archetipi attraverso il ricordo, senza essere un semplice commentario. In verità le nostre azioni, come i nostri dolori, frenano il corso della nostra vita"; ma v'è ancora un altro sangue che collabora, un concetto dell'essenza artistica che spinge innanzi, l'artista "ultimo" come metafisico dell'arte, come creatore del Gesamtkunstwerks contenutistico, nel medium omogeneo del concetto speculativo. E di conseguenza c'è un'estetica di per sé creatrice, non mero commentario ma spontanea e speculativa, e solo in questa sua interpretazione si edifica la musica veramente "assoluta", si scopre il sognato castello della musica che continua utopicamente a crescere.

I mezzi, le formule, le forme e il fenomenico della teoria musicale trascendente

Il suono come mezzo

Così nulla può risonare di per sé.

Solo in noi può fiorire e ridestarsi. Da noi il suono è reso denso, qualitativamente colorato e subito si dilegua nell'aria. Solo noi lo eleviamo o addirittura lo fissiamo e lo vivifichiamo con la nostra vita. E non è certo un caso che si scelga proprio questo corpo tenero e trasparente. Come l'ebbrezza non sta nel vino ma nell'anima, così nel suono naturale agisce percettibilmente un librarsi oltrepassando, un parlare che va al di là, che gli permettono di essere l'unico materiale musicale. Ma già a cominciare dalla dominante tutto è bello solo perché è scelto e perché implica legami più ampi e innaturali: solo

spezzando queste tendenze dirette l'uomo può cantare.

La teoria dell'armonia come formula

Si tratta quindi di sentirsi con ampiezza.

Chi si limita ad ascoltare, per quanto profondamente commosso, non si accorge mai di come i suoni sono amalgamati e non gli importa saperlo. D'altro canto nell'artista si sviluppa la destrezza, se non è giorno di gloria. Ed è ancor più di una semplice destrezza: molte cose apparentemente dovute all'inconscio derivano invece da una riflessione assai fredda operante con strumenti di provata efficacia. È per questo che di solito tutto ciò ha un ruolo tanto importante e vige l'antica usanza di suddividere i musicisti in allievi e maestri, con tutta la superiorità critica che il linguaggio formale e le conoscenze tecniche concedono di diritto. Anche solo per questo motivo un discorso teoretico non può evitare di considerare la teoria scientifica particolare costruita dagli stessi musicisti. Non si potrebbe dunque sperare che una mente in cui si tocchino le conoscenze tecniche e quelle logiche debba scoprire anche solo pragmaticamente qualcosa di inaudito, in virtù dell'interazione dei due campi? In realtà v'è un certo modo di corrugare la fronte, se non già una speranza che tira dritto nelle sfere filosofiche (forse derivata dall'antica fiducia nell'ingegno matematico) che si verifica non appena spuntano all'orizzonte concetti come terza, sesta napoletana, falsa relazione o tutta la teoria dell'armonia che appare in sé così astratta sul piano spirituale. E non solo il povero suonatore ambulante di Grillparzer, ma anche Kreisler, il maestro di cappella di Hoffmann, hanno come il giovane Wagner momenti in cui i rapporti musicali numerici e soprattutto le regole del contrappunto con il loro mistico ascendere, vero sanscrito della natura, risvegliano un brivido interiore. Ma non appena Kreisler, quel Kreisler che si sprofonda sempre nell'infinito, si trova dinanzi alla piena e sonora realtà musicale e si sposta dalla periferia formale al centro reale, ecco che il ponte è crollato da molto tempo ed egli si incontra di nuovo con il profano commosso; la realtà della modulazione è lo stesso meraviglioso che vive nello spirito interiore. Possediamo un gran numero di eccellenti trattati di teoria e in particolare rimandiamo al manuale di Schönberg⁵⁸ per dare una soluzione pratica al problema; ciò non perché l'autore sia un musicista creativo che ha perseguito solo un sistema di esposizione (per quanto siamo d'accordo con lui) e non un sistema della natura, quanto piuttosto per il motivo più profondo che in questo libro proprio il metodologo più arrivato si preoccupa significativamente che la forma non superi il suo oggetto neppure in senso finalistico.

Chiunque può scrivere come gli piace, se ne è in grado. Ogni cosa

si separa con forza a vantaggio di chi ha una necessità interiore. E se questi conosce il suo mestiere e si rende personalmente conto di ciò che può tralasciare non v'è più nulla che possa essere brutto, proibito o dissonante. Può comporre scandendo il tempo in maniera libera e fluttuante, può persino scrivere qualsiasi accordo, anche se apparentemente deviante dal punto di vista armonico e interpretabile solo per mezzo della condotta delle parti. Neppure sul piano linguistico si può parlare di suoni estranei all'armonia. Ogni accordo è possibile e in quanto tale può pertanto essere composto semplicemente come accordo per l'armonia.

Una dissonanza è tanto poco autonoma quanto un modo.

Apparentemente non la si può pensare separata dalla configurazione grafica delle note, anche a prescindere dal fatto che tutta la sensazione di dominante si sviluppa e si comprende solo in base al mantenimento della tonalità. Tuttavia Schönberg nell'ultimo tempo del Quartetto in fa diesis minore non ha più indicato alcun accidente in chiave, anche se la tonalità fondamentale è in fa diesis maggiore e le sue figurazioni più espressive, gli accordi di quarta alterati, prescindono da ogni modo maggiore e minore, da ogni tonalità. E la nota da cui tutto prende origine può tranquillamente fluttuare in aria. Come dice Schönberg, invece di circoscrivere il brano nello stesso tono rimane la possibilità ora di indicare il rapporto nel modo più chiaro, ora di eliminarlo. Si sviluppa pertanto una specie di armonia infinita che non è più costretta a comunicare ogni volta la provenienza e la meta del viaggio, e tanto meno deve temere le esplorazioni nelle vaste regioni del vacuum tonale. Del resto è da molto tempo che non sono più le cadenze a dominare le elaborazioni armoniche di un pezzo. È anche inutile quindi soccorrere la tonalità barcollante servendosi di altre scale, elevando cioè a sistema mezzi nuovi e subordinati come la scala per toni interi, che qui e là hanno un certo effetto di sorpresa. Non vi è nulla per cui non sia sufficiente la scala cromatica non appena si rinunci ad approvare tutte le possibili deviazioni dalla vecchia scala per poi mantenere in definitiva immutato il dominio della tonalità. Chi mira a questo dominio, deve escludere ogni sensibile che non sia collegabile e soprattutto deve mantenere una certa misura nel modulare, come di fatto avviene nei classici. Ma non è lecito comportarsi come se si fosse liberi e servirsi di tutte le possibilità del caso, se poi non si vogliono affrontare i pericoli e gli obblighi autentici che la libertà comporta. Il problema è stato efficacemente aggirato da Schönberg, il quale osserva che l'obbligo di mantenere la relazione con la fondamentale sembra appunto una molesta asimmetria, dopo che le possibilità armoniche della triade eccedente e soprattutto degli accordi vaganti non soltanto si usano isolatamente, ma vengono continuamente sottoposti alla

pressione di una costante necessità espressiva che in sostanza dovrebbe andare al di là dell'assioma della tonalità. Il canto si conclude allora nel nuovo, nell'infinito o nell'incompiuto; si va senza giungere, il senso è nel cammino, e nella tonalità sospesa e superata scompaiono la fondamentale che prima agiva come centro d'azione, il bordone, il pedale tenuto o anche soltanto la sua richiesta ideale che ridiventava reale solo nella ripresa. In vece loro esistono molti gruppi di toniche e ogni accordo può essere armonicamente definito mediante la sua tonica particolare; vi sono relazioni di tonica intermittenti o centri mutevoli, e tutto l'insieme che permette di concludere un'opera, costringendola a scendere dallo stadio dell'infinitesza ideale a quello della finitezza reale, non ha bisogno di essere un compimento determinato sul piano armonico, benché fino a oggi la forma viva e quella artistica non permettessero di ottenere il confine interno dell'oggetto in quanto autentica configurazione della sua forma se non dettandolo loro stesse, con l'arbitrio, la crescita e l'apriori loro particolari. Ora il fattore che definisce deve essere rappresentato da qualcosa di diverso dalla tonica dell'insieme, ed è indubbio che questo qualcosa non può essere una rottura improvvisa che non porterebbe a uno scopo raggiungibile: al contrario esso raggiunge la sua vetta suprema e la sua conclusione possibile nell'espressione più forte e più autentica di una potenza, di una smisuratezza e di un'infinità tutte interiori in una tonica non più giustificata sotto l'aspetto armonico ma sul piano ritmico. Generalmente l'armonia di Schönberg cade sovente nel contrappunto, quando ha bisogno di una migliore giustificazione. Ciò che può svilupparsi quasi da solo e non viene cercato come accordo malgrado sia sempre inserito in quanto tale nelle voci, non può anche avere una base o una giustificazione armonica. Quando per esempio si conducono per moto contrario due voci nella scala di do maggiore su un'armonia tenuta da do-mi-sol, ne deriva una magistrale e interessante pienezza di dissonanze e un'improvvisa e fantastica ricchezza di accordi che sgorga soltanto dal contrappunto di una semplicissima digitazione. In questo senso tutto può essere legittimo, e per quanto resti ferma l'esigenza della padronanza tecnica del contrappunto, solo considerando l'uomo nel suo complesso, la realtà morale dell'artista, è possibile decidere se un punto di difficile comprensione sul piano armonico e contrappuntistico è dovuto a un "errore" o rappresenta una sottigliezza inutile, o se piuttosto non vi si debba riconoscere una regola sconosciuta, una figura eccezionale necessaria solo in un determinato caso ma in sé vuota e intraducibile, che rappresenta il movimento interiore, la pienezza e l'intensità sonora. Sarebbe dunque altrettanto sbagliato voler ricercare nel contrappuntistico, nel cammino del contrappunto, un motivo

particolarmente spirituale per la vuota ricchezza combinatoria, per le continue interminabili combinazioni di accordi dell'armonia.

Con questo si dimostra nel modo migliore quanto sia importante mettere in rilievo il dovere interiore che fa esplodere non solo la dissonanza e la tonalità ma anche ogni autonoma relazione espressiva armonica. È chiaro che tanto più semplice è l'armonizzazione di un Lied quanto più facile è riconoscere se il suo andamento è triste o allegro. Il che si verifica puntualmente nei Lieder di Zelter ma non quando Schubert compone in modo maggiore il suo amaro Heidenroslein; e che sorta di sentimento sarebbe mai quel "dolore" definito dall'oscuro modo minore e quella "gioia" definita dal luminoso maggiore? Cioè, per dirla con Schubert: può esistere una musica "serena"? Quanta inaudita superficialità in questa tecnica del bianco e nero applicata alla gioia e al dolore e a quella realtà più profonda che non è né l'una né l'altro, ma che Shakespeare celebra contraddittoriamente nella musica come "malinconico nutrimento del popolo innamorato"! Sono ormai numerose le opere in cui il semplice dualismo minore-maggiore percepito come dolcezza o luminosità, che si fonda sulla fusione più o meno elevata degli armonici (e forse anche sullo sviluppo discendente della triade minore che scende verso il basso come nel caso di un suono fondamentale superiore)⁵⁹ - in cui dunque questa separazione legata allo stato d'animo ha perso ogni significato. È probabile che nessuno avrebbe mai pensato di collegare il dolore e la gioia al modo minore e maggiore se questi nomi onomatopeici non derivassero dalla forma rotonda o angolosa delle indicazioni di B-molle e B-durum [il nostro si bemolle e il nostro sii in uso nella notazione medioevale. Spesso anche Bach è del tutto indifferente davanti all'ipotetica espressione di stato d'animo contenuta nei modi, e in alcune delle sue opere usa il minore per indicare decisione e il maggiore (soprattutto quando predominano le terze) per indicare dolcezza e malinconia. Inoltre come sono scomparse le antiche modalità ecclesiastiche così forse anche i due modi minore e maggiore superstiti si dissolveranno a loro volta in una nuova affinità delle sensibili della scala cromatica. Già la triade eccedente costruita sul terzo grado di una scala minore non può essere ritenuta un semplice accordo minore legato allo stato d'animo. Non solo è possibile proseguirla arbitrariamente in minore o maggiore, ma non è in alcuna maniera coordinabile con un caratteristico stato d'animo incarnato in minore o maggiore, come accade anche negli accordi che Schönberg definisce "vaganti", estranei alla tonalità, accordi che errano ai limiti della tonalità. È vero che in Hugo Wolf e in Puccini la triade eccedente rappresenta ancora l'accordo della riflessione; ma l'impiego assolutamente diverso che ne fa Wagner nel motivo del sonno, che si scompone nel grido delle Walkirie o negli

accordi del motivo di Nothung, attira la nostra attenzione. E ci accorgiamo che proprio questo importante accordo, tanto indicativo per l'armonia più nuova ed espressiva, dà un'immagine del suo carattere estremamente arbitraria e presenta un certo ermafroditismo per quanto concerne il minore o maggiore. È pertanto perfettamente giusto che di fronte a un accordo molto espressivo neppure Schönberg desideri ricercare la causa della sua espressione in qualcosa che non sia la novità. Ad esempio l'accordo di settima diminuita, luminoso e duro, che altrove era nuovo e agiva in senso nuovo, e nei classici poteva così servire per esprimere il dolore, l'ira, l'emozione e ogni appassionato sentimento, scomparso il radicalismo è irrimediabilmente scaduto nell'espressione sentimentale di questioni sentimentali della musica leggera. Il compositore scriverà perciò un nuovo suono solo quando vorrà esprimere qualcosa di nuovo e di inaudito che lo commuova. Il che può anche essere un nuovo accordo, anche se, come pensa Schönberg, l'accordo insolito viene messo in posizione di rilievo solo perché realizzi l'estremo, perché dica con parole nuove ciò che è nuovo, cioè un uomo nuovo, e quindi la nuova associazione sonora aiuti a esprimere simbolicamente il nuovo mondo del sentimento. E come non è possibile cogliere ciò che v'è di nuovo nell'effetto e nel coordinamento recettivo di un accordo se non perché è insolito - o meglio solo perché in questo modo raggiunge la capacità di esprimere il più mosso e il più potente - così non si può neppure pensare di dedurre in maniera costitutiva e di proiettare nel retromondo ciò che v'è di necessario nella scelta, nel coordinamento formale-casuale, cioè nella relazione espressiva armonica di un tale accordo, se non inserendolo nella sua semplice funzionalità simbolica. Che cosa potrebbe dunque essere questo strano Identico dell'interiore e sonora vita dell'impulso, questa coincidenza tra verità espressiva e verità costruttiva, questo sistema "naturale" della fisica armonica che viene addolcito o permesso dalla psicologia, se non l'imperturbato proseguimento della vita dell'impulso e della vitalità del suono (che sono "sonore", cioè prese in prestito dall'uomo) in una logica espressiva armonica non più tracciabile secondo le convenzioni? Senza dubbio l'arbitrario viene educato mediante la disciplina e la regola di abitudini tradizionali. Ma fatto questo gli unici elementi regolatori che permangono tanto sotto l'aspetto della composizione quanto della teoria dell'oggetto sono il comando espressivo della natura geniale, la sua forza, la sua fioritura e la sua veridicità. Pertanto ogni sistema armonico diventa in ultima analisi irrilevante; ciò che un tempo appariva come aperta proibizione e legge si muta in una semplice barriera per il non dotato e in educazione per il dotato, che deve accorgersi molto presto di dove può arrivare e di come deve strutturare quell'irrazionalità soggettiva che è legittimata a non curarsi

delle regole e a mostrarsi superiore a ogni confine di battuta, dissonanza, armonia e tonalità. Il "qualcosa" che uno è, la forma particolare che egli usa, il colore e l'aura personale originari e inconfondibili che lo circondano, il fatto che egli giunga in quanto tale nella sua ora storico-filosofica, costituiscono in fondo l'unica vera possibilità di distinguere Kaulbach da Michelangelo o Bungert da Wagner, cioè in genere la copia dall'originale: non le insignificanti differenze nell'applicazione delle regole di carattere intermedio e agitato in base alle quali è di fatto inevitabile criticare Kaulbach secondo i concetti di posa decorativa o pittura storica senza con questo colpire e condannare apparentemente anche Michelangelo. Nemmeno sul piano personale la semplice formula scelta a seconda del caso può essere significativa; a maggior ragione essa non è mai una cifra sovrapersonale, e quand'anche lo fosse, avrebbe in ogni caso una limitata validità epocale e non potrebbe mai trasferire nella teoria - dunque nell'armonica connessione dell'oggetto che prescinde dal comandamento della scelta - quegli elementi tradizionalmente storici finora adattissimi all'espressione, se non tenendo conto del legame e della necessità espressivo-simbolica del tempo.

Relazioni del ritmo come forma

D'altra parte sembra che la battuta non sia completamente libera da ogni rispecchiamento.

Non è soltanto il fatto che in essa ci orientiamo come respirando. Questa realtà internamente vuota potrebbe al massimo riguardare il verso e la durata della sua aura che alleggerisce e separa e si mantiene a un livello elevato. Ma è percepibile una vita più profonda che agisce nel tempo musicale. Non tanto perché il suo corso sia diverso da quello del tempo esterno in cui avviene, quanto piuttosto perché esso ha anche un effetto storico di processo e di conquista.

Un determinato tempo di battuta, fortemente accentuato, richiede per esempio un colpo di timpani: è chiaro che se questo non si verifica o giunge in un altro punto, tutta la visione generale può esserne sconvolta. Qui il poco è già tutto: rallentando il tempo si può dar forma di inno alla più semplice canzonetta popolare e viceversa, accelerandolo, si può trasformare il coro dei pellegrini di Wagner in un valzer indicibilmente piccolo-borghese o addirittura suscitare il ricordo di un antico canto conviviale studentesco. E si provi a trascurare le indicazioni trasferendo per esempio all'inizio la misura 21 della Sonata in re minore di Beethoven, annullando così il nunc e il "finalmente" di questa battuta in cui si raggiunge la tonica di re minore con tutto il trionfo che le viene dalla sua magnifica posizione. Apparirà evidente che se non vogliamo dissolvere tutti i colori, soprattutto in Beethoven, quasi tutto dovrà riferirsi a una tensione e a

un evento legato al giusto tempo.

Questa forza può certo ingenerare più confusione che chiarezza e far battere percettibilmente il polso. Si comprende di qui l'odio che Wagner aveva per il ritmo, riferito anche a qualcosa che esula dalla semplice maniera di battere il tempo all'italiana. Secondo Wagner è come se a noi, semplici spettatori, venisse tesa la mano per l'intesa con il sogno. Con le suddivisioni e i fraseggi ottenuti mediante la disposizione ritmica dei suoni, il musicista entra in rapporto con il mondo intuitivo plastico. Nel semplice illuminarsi, oscurarsi, sospendersi, nel magico scorrere delle strutture sonore si stagliano le stanghette delle battute e le corrispondenze secondo le quali il movimento dei corpi visibili si fa comprensibile alla nostra intuizione. Il gesto esteriore, che nella danza si stabilisce con il mutare espressivo di un movimento regolare, sembra essere per la musica la stessa cosa che i corpi sono per la luce, giacché come questa non potrebbe brillare se non rifrangendosi su di essi, così la musica non sarebbe percepibile senza il ritmo, senza l'incontro tra il plastico e l'armonia. Secondo Wagner, dunque, l'aspetto più esteriore del suono è quello che si volge al mondo e che nel conseguente sviluppo di questa sua exteriorità esige una buona messinscena dell'opera, mentre l'aspetto più interiore prorompe senza problemi di manifestazione e di relazioni con il suo ritmo, come immediata visione di sogno dell'essere che riposa. Il che starebbe a significare che l'elemento temporale può avere il ruolo pedagogico di una singola chiarificazione scenica; ma come il Ring ci conduce nell'aspro, nell'ampio, nell'inferiore e nel visibile, mentre Palestina e la composizione corale indicano il cambiamento di tempo solo con una lieve alterazione del colore armonico fondamentale, così anche la vera musica ontologica dovrebbe complessivamente bandire il ritmo dal suo regno, come facevano gli antichi cristiani. Queste obiezioni non ci trovano del tutto consenzienti, malgrado paiano colpire qualche forma vuota, qualche vanità corporea e non soltanto temporale presente nei quartetti, oltre che qualche confusione e ingerenza del dionisiaco ritmo di danza in Wagner. D'altro canto non possiamo criticare incondizionatamente il "temporale" se nello stesso tempo lo benediciamo; non soltanto questo ondeggiante e inafferrabile elemento deve la sua estrema struttura formale temporale e la sua raffinatezza ritmica al fatto che siano giunti Beethoven e la sincope e la stessa musica del Tristan. Ma anche filosoficamente affrontiamo un tipo di lavoro per cui il tempo non significa l'incondizionato immanentismo, il mero corso di questo mondo e la penultima azione ancora drammatica, poiché proprio l'essenza che cammina con noi e attraverso di noi non "riposa" più e la rigidità non è più l'unico stato teologico. Può così accadere che senza tradire la dimensione plastica e senza cadere nella biologia pagana, l'anima può procedere meglio a

tenere il conto di sé stessa in un nuovo tumulto, in un rubato intuitivo che agisce in Beethoven e Wagner con intensità sempre maggiore, in un adagio misteriosamente mosso e sincopato in quanto ritmo organico astratto. Già in alcuni casi - come per esempio nel movimento interrotto riconoscibile nell'adagio del sacerdote nel *Zauberflöte*,⁶⁰ nel risveglio di Tristan, nel ritorno di Parsifal e nell'ora mistica del mezzogiorno, ma soprattutto in tutto il preludio della seconda parte dell'Ottava sinfonia di Mahler - sembra essere presente una certa corrispondenza con il tempo occulto, con i ritmi insolitamente puntati del cammino occulto o dell'ascesa. Vi risuona spesso anche la seconda musica, quel tipo di suono tutto diverso che è il segreto respiro e la segreta aura della musica, spontaneamente vibrante e ultraterrena come l'aria della Cena del Tintoretto. Osserviamo inoltre per tutto il corso di un movimento la sua sotterranea e non ancora svelata relazione ritmica con la tonica in quanto tale, in cui la configurazione temporale diviene sostanziale; non una formula ma una forma, non la gruccia piantata in campo naturalistico, non la semplice e triviale bellezza corporea, ma la cifra per un'azione spirituale che si svolge nella dimensione essenzialmente intima, nella regione oggettiva della musica.

Proprio in Beethoven la tonica del ritmo è superiore a ogni armonia, assolve la funzione di questa e sarà chiamata sempre più al trionfo con la progressiva esplosione della tonalità: come potremmo altrimenti comprendere già ora Beethoven se non per questa musica nella musica? Egli incita senza posa, abbandona per riprendere, ammassa in modo silenzioso e impercettibile per poi accendersi più tardi con impeto tanto più tremendo. Regge, tira, manda da una parte all'altra, tratta le piccole figurazioni melodiche come esseri inanimati, vede masse di musica davanti a sé e sotto di sé e tra queste sceglie le più adatte alle sue intenzioni, straordinario stratega del tempo. Interi gruppi di note si susseguono come un'unica arida e appassionante successione di generazioni messe in serbo: ma nell' "ora", in un'unica battuta di genio straordinariamente grande nella sua dominante ritmica, scoppia il lampo della prodigalità e si riversano masse gigantesche. In questo modo egli non compone temi ma interi tempi, intere sonate, introducendovi tutti i mutevoli strati della nostra forza, andando a caccia del tempo nel contrappunto finora abbandonato e suscitando per mezzo di questa forma-evento l'immagine di una storia in cui non solo si ritrova la serie delle età più intime della nostra vita, ma leva spontaneamente la testa anche l'esistenza del tempo prima tanto spettrale. Se l'elemento temporale passa ancora - importantissimo - per il romanzo, pur manifestandosi soltanto nell'eroe, nella sua età, nelle sue delusioni e nella sua maturità, la sonata invece "ammucchia" il tempo come qualcosa che le è proprio e

permette di ascoltare questo enigmatico splendore dell'opera. In essa qualcosa arde e scalpita; s'alza un richiamo senza nome, un'attesa, un battere, un entrare, giungere, indugiare, tutto mi insieme esuberante ottenibile solo nella rappresentazione scenica del dramma più conciso; ma l'arrivo preferito è il segreto originario della musica beethoveniana, che è essenzialmente un segreto ritmico. Il tempo debole e forte, gli incisi, le semifrasi e i periodi del fraseggio sono una sostanza fluttuante: nella sonata di Beethoven ogni cosa ha il suo tempo, il suo verificabile non-poter-essere-altro conforme alla sua posizione nell'attimo, il suo peso e la sua dignità, la sua nascita e la sua manifestazione nel termine metafisico; lo schema apparentemente soggettivo di questo tempo non è solo un contesto o una scaltra regia di formule, ma comportando ogni effetto un'originaria base metafisica, è anche una metafora che fa da sigillo, un ritmo più oggettivo e uno schema operativo più intimo e più reale del nostro carattere luciferico. Vi arde la fiamma e l'arcano scoccare delle ore: il primo movimento incita drammaticamente a oltrepassare, il secondo riposa in se stesso, nella pienezza lirica della sua comunicazione immediata, il terzo, e soprattutto la coda, apre la porta interiore, la marcia come misterioso corale e fa la sua tarda, oscura e estatica confessione: estremo sillogismo della scoperta dell'anima.

Perciò la battuta nella sua spontanea realtà è carica di rispecchiamenti e relazioni oggettivamente metapsichiche.

Noi siamo i viandanti ed è il nostro andare e venire che avviene nelle cose. O meglio, il viaggio è già realmente cominciato e noi, esseri creatori, viviamo questo tempo in senso fisico e organico o rimanendo con esso o oltrepassandolo, guidandolo, gettandoci nell'evento non realmente accaduto. Unica è la tendenza mirante a questo fine, ovunque carica di profondissime somiglianze se non di identità, ed è il legame strutturale tra l'evento temporale incorniciato dal sinfonismo e l'evento storico-produttivo. Infatti in entrambi i casi l'evento porta al largo e la fine può giungere solo dall'intimo, dall'evento, come meta. In entrambi il tempo è il perdurare del prima nell'"ora", quindi è risparmio, durata, costruzione, eredità, preparazione e raccolta, finché qualcosa non si compia e non agisca il tempo purificato, compreso, carico della meta, musicalmente storico, mosso da ragione e provvidenza, il ritmo come musica nella musica e come logica nel cosmo. In tal modo anche l'evento entra con la sua forza formativa e prospettica in una nuova dimensione spaziale, per trasferire la successione casuale nel parallelismo compreso di un inventario "sviluppato": sul piano musicale nel risonante substrato spaziale contrappuntistico d'una fuga o di tutta una sinfonia, sul piano filosofico nel luminoso spazio storico qualitativamente discontinuo di un'epoca in sé conclusa o di tutta la storia universale. Ciò accadrà non

appena il suo tutto potrà vibrare nella sua unità e nei suoi nessi utopici a dispetto del decrescendo di attualità che si svolge di volta in volta nel suo finale. Per concludere, tanto nell'uno quanto nell'altro caso il tempo attivo tende a una meta sconosciuta; ed è più che probabile che nei circoli musicali minori nasca oggettivamente lo stesso problema della meta che muove il processo complessivo della sinfonia della storia e agita con intensità ancora superiore il processo della filosofia della storia inciso nell'etica dell'interiorità. Il moto dei grandi musicisti verso un ricettacolo dell'anima, verso la contrada dell'Io sorta per loro, verso l'attimo di per sé colorato, interrotto, aperto, indeciso, risonante per la stanza più segreta, l'attimo dell'integrale essere- se-stessi in quanto cosa in sé anche della musica, non è altro che il corso del loro tempo e del loro spazio, quindi un rovesciamento della loro specifica forma-tempo nella loro specifica forma-spazio; in base al quale è inoltre possibile riferirsi in un contrappunto trascendente allo spirito ultimo del ritmo delle fughe e delle sonate ancora superiore al tempo del cammino ([Wegtempo), in quanto spirito delle gerarchie e dell'aver soggetto.

Il contrappunto bachiano e beethoveniano come forma e idiogramma iniziale

Infatti nessun suono va se noi non lo accompagniamo.

Di per sé può percorrere pochi brevi passi che terminano ben presto: la cadenza sulla tonica riporta subito ogni cosa alla quiete consonante. Prosegue solo la scala, e questa è già una tipica struttura umana.

Non v'è certo nulla di più facile che avere in essa un'idea melodica. La generano quasi tutte le battute vigorose, persino lo sferragliare delle ruote e i rumori di un vagone ferroviario. Molto più raro invece è incontrare un'idea melismatica generatrice di movimento: come gli allievi cantano peggio dopo le prime lezioni di canto, così l'estendersi in molte voci di questa idea, che non deve affatto "già" essere fugata ma può anche accontentarsi della finezza della musica da camera, deve prima smorzare lo sfolgorio melismatico per eliminare la luce falsa e dare a quella vera il giusto fuoco.

Possiede dunque profondità questo iniziare che parte con noi e si agita violentemente? Nasce qualcosa di diverso dai liberi giochi sonori uniseriali e liederistici. Sorge il melos, dominano il tema e lo sviluppo, la creativa esplosione beethoveniana che fa del tema una pura occasione e non l'unica forza motrice. Così l'ultima trascendente relazione musicale addossa tutto il peso ai diversi tipi di contrappunto che non è mezzo o formula ma forma. E da questo, armonicamente acceso, dalle sue forze creatrici, scaturisce tutto; con esso inizia qualcosa di grande, e separando i rami dai ramoscelli possiamo vedere

da quale viluppo i fiori dell'albero meraviglioso si congiunsero in una corona. Ma se ancora non è certo che lo zolfo, il fosforo e lo sfregamento spieghino la fiamma, perché dovrebbe essere necessario un Newton di questo filo d'erba, di questo organico di ordine supremo? Anche in questo caso ad adoperare è sempre l'uomo, a disporre delle cose è sempre l'essenza Bach e Beethoven, misura diretta di tutto, misura almeno indiretta del contrappunto che trascende.

Ancora non si è compreso quale splendido, caldo fiume sia giunto. La scuola della coscienza si conclude con la fuga, anche se si suppone che l'allievo non si troverà spesso nella situazione di scriverne una. Ciò significa che tutta la ricchezza strumentale di quel metallico secolo xtx non è passata dinanzi alla teoria senza lasciare tracce. E dalla superficie della sua alta produzione di accordi è stata tratta la dottrina dell'armonia che, pur anticipando la fuga dal punto di vista temporale e quanto a tecnica di elaborazione, non è altro che la semplice componente specifica, di rilievo unilaterale, di un secolo musicale apparentemente non molto contrappuntistico e che deve quindi lasciare il campo all'antico contrappunto e alla sua sfera. Di conseguenza ciò che ha prodotto la sonata, il suo specifico sviluppo tecnico, rimane senza teoria. Infatti non è sufficiente in questo caso dare una semplice interpretazione armonica, non potendosi obbligare Beethoven a giurare sulle sue modulazioni per transizione e sui suoi artifici. E che cosa succederebbe se con una nuova teoria dell'armonia si interpretasse l'Appassionata o la stessa ouverture fugata *Die Weihe des Hauses* secondo i criteri del vecchio contrappunto? Proprio sul piano armonico tutto sarebbe molto arretrato rispetto a Bach che trattò con infinita ricchezza un campo limitato; quando Beethoven usa un'armonizzazione più ritmata bisogna dedurre il suo ritmo da un luogo diverso dal contrappunto bachiano. L'indipendenza delle voci e delle dissonanze, la nuova essenza della tensione armonico-contrappuntistica che trascina verso grandi culmini, la successione e la duplicità tematica della sonata, operano sempre al di fuori del vecchio - per quanto migliorato - *gradus ad Parnassum*. Per unanime riconoscimento la sonata appartiene alla stessa serie della fuga, ma mentre la fuga fin dai tempi del vecchio Fux è stata incessantemente portata verso la sua dignità e regolarità contrappuntistica, la teoria della sonata conserva il tono narrativo della pura dottrina formale extraaccademica, in base ai cui criteri la struttura della sua forma, il suo latente contrappunto che nasce dall'armonia ritmica, viene fatto dipendere dall'arbitrario o, peggio ancora, dalla dittatura del programma la cui logica è quasi sempre estranea alla musica. Così la teoria dinamica della sonata è molto arretrata rispetto a quella riccamente statica della fuga e alla superiore *mathesis* musicale che

finora è stata ricavata solo da essa. È importante lavorare con fantasia e pienezza, "traforati" come le cattedrali gotiche, e a volte è altrettanto necessario ritornare dalla scrittura cameristica a quella dialineare antica, in modo da infondere nuova vita all'armonia che si può facilmente esaurire divenendo problematica nei suoi mezzi espressivi. Ma più importanti di tutto sono il canto, l'entusiasmo, il genio dell'amore, il nuovo impeto, l'oceano del beethoveniano spirito della musica con le sue immani risonanze; e se nella sonata il movimento delle parti è diventato più lacunoso e nell'empito del tutto ancora gli manca la "cultura" del singolo, non si potrà logicamente ovviare a queste mancanze con il vecchio contrappunto ma sempre e soltanto con il contrappunto particolare e specifico.

Ciò non tiene unito il suono ma lo decompone e lo elabora. Invero, già nella fuga l'esposizione rappresenta un autentico sviluppo delle voci, in cui però il tema si limita a vagabondare. Attacca la prima voce ed enuncia brevemente i suoi pensieri, poi entra la seconda per imitare il tema ascoltato alla quinta superiore o alla quarta inferiore, usando tuttavia determinati accorgimenti per mantenere la tonalità, il più importante dei quali è che la risposta avvenga sulla tonica e sulla dominante. Durante l'enunciazione della risposta la voce iniziale prosegue con un contrappunto di solito usato anche in seguito; se la fuga è a tre voci, la terza voce enuncia di nuovo il tema nella sua prima forma (dux), mentre una quarta ripropone la risposta (comes), di maniera che nell'istante in cui il dux e il comes sono stati introdotti da tutte le voci e il soggetto è stato enunciato dalle tre voci, termina anche la prima esposizione. Se il tema è abbastanza fecondo possono poi seguire ancora quattro o cinque esposizioni determinate da regole precise, che ogni volta danno alle voci occasione per nuovi contrappunti e per ricchi intrecci e intarsi (cosa che tuttavia secondo il Riemann è corretta solo se ritornano motivi caratteristici), e infine compare l'ultima esposizione, il capolavoro dello stretto, in cui dux e comes si compenetrano a canone l'uno nell'altro. Va da sé che tutto quanto si è detto non è che una semplificazione ad hoc e non può esaurire neanche lontanamente il più modesto schema di sviluppo bachiano e il compenetrarsi delle linee melodiche, messo bene in risalto dal Kurth nella sua analisi della dialinearità bachiana. Ma in ogni caso nella fuga c'è solo ingresso e non evento, solo pazienza e non inquietitudine nella trama; ogni elemento di sorpresa risulta estraneo, anzi dannoso, tanto al tema che in quanto tale è destinato a essere spesso ripetuto, quanto al corso ininterrotto della stessa fuga. Dovendo infatti questa tener conto di tutte le voci, è anche costretta ad attenersi a una certa linearità o neutralità intermedia che anche in campo armonico e ritmico favorisce una certa tenacità, assenza di cesure e gravità nel procedere e nel fluire. Per quanto intimamente

ricca e "fuggitiva", la fuga è in complesso riposo, strutturazione, stratificazione e, cum grano salis, pensiero sociale medioevale in musica: non scoperta ansante di una verità ma accurato commentario di un dogma. Solo nella sonata erompe il confuso, il ricco, il barocco anche esteriore come realtà esterna, come gotico aperto; in essa dominano libertà, persona, Lucifero, non Gesù con la teocrazia completamente chiusa. Tutto diverso risuona Beethoven, la penetrazione della volontà e del pensiero, la presa e l'impresa in generale, e il suo sviluppo, innalzandosi sopra una tensione bitematica, trascina verso l'ignoto, verso il ritorno stranamente noto in un altro piano. Vi appare, come dicemmo spesso, il potente primo tema a cui si contrappone il secondo più dolce e cantabile, normalmente in tonalità diversa ma affine, entrambi ancora vuoti e inconclusi. Di solito la prima entrata si ripete, dopo di che, al di là della doppia stanghetta, compare la parte più aerea e spirituale dello sviluppo, inquieta nella tonalità, dirompente e di nuovo feconda nella contraddizione (facile è l'accostarsi delle idee); combinando in ricche modulazioni variegati frammenti dei due temi, realizzando con il loro contrasto aumenti di tensione più o meno avvincenti da cui infine i due temi riemergono per tornare alla tonalità principale dianzi a bella posta evitata, benché già prima il secondo tema addolcisse il suo contrasto con il primo mediante l'accettazione o il massimo avvicinamento alla sua tonalità. Poiché Beethoven è il maestro supremo di quest'arte che trova il suo eterno modello nel primo tempo dell'Eroica, la questione del progetto architettonico della sonata può concentrarsi soprattutto sul problema del nuovo, dell'inopinato, del produttivo, della successione dei temi nella parte dello sviluppo con la loro forza dirompente, il loro intersecarsi e sopraelevarsi; e questa parte deve essere rappresentativa per tutta l'arte contrappuntistica della sonata che in genere dobbiamo determinare.

Nello sviluppo si incalza e si infiamma, si muove verso l'alto, il moto si fa violento. Si incontrano e si scontrano gli ottoni, selvagge si incrociano le forze delle parti, infocate da un alito ardente e soprattutto si abbandona la semplice interpretazione, la pura trasformazione esplicativa dei temi dati all'inizio. Solo un'unica cosa rimane ferma: che nessun materiale veramente nuovo venga fornito per costruire lo sviluppo, oltre a quello già apparso nell'esposizione. Nella scelta stessa domina anzi la piena libertà; il compositore non è necessariamente legato né a un singolo tema inteso come figurazione completa e meccanicamente indivisibile né ad alcun tema iniziale. Egli può limitarsi a meri incisi tematici e può persino abbandonare il filo conduttore della tonalità, purché dopo tutti i vagabondaggi si ristabilisca la tonalità abbandonata, segreta causa finale di tutta l'armonizzazione, che infine prorompe vittoriosa generando non solo il

movimento ma anche il dramma. Pertanto il tema serve solo di pretesto per quel pullulare e germogliare bitematici che si riproducono e vorrebbero diventare cinetici. Non è lecito presentare le cose come se questo tema, se non proprio una figurazione stabile, sia almeno una tensione in riposo che accumula in sé la forza che userà più tardi. In questo caso sarebbe assai facile risolvere e procedere, anche se l'unico fine fosse di far regredire la tensione a semplice fatto melodico senza l'apporto dei nuovi elementi presenti nel contrasto dei temi; questo aspetto è peraltro frequente nelle sonate di Mozart, ancora inautentiche e non ancora giunte a sé. Ma né Beethoven né Bruckner né Wagner (in cui il tema non è nemmeno situato all'inizio ma sovrasta tutto come un apriori che agisce da lontano) possono servire da pezza d'appoggio per questa teoria della molla d'orologio o dell'arco teso, tanto più che anche nel finale il tema è quasi sempre il prodotto e non l'effettivo prius dello sviluppo. Tutto dipende da ciò che si comincia con il tema. Pensiamo ad esempio a Wuz, l'allegro maestrino di Jean Paul, che per avere una biblioteca era costretto a scriversi da solo i libri in base ai titoli del catalogo delle nuove pubblicazioni, non avendo il denaro per comprarseli: come questo fenomenologo assoluto della tematica non giunge a conoscere in questo modo la letteratura contemporanea, così il puro e semplice tema, per quanto ben trovato, fortemente delineato e composto per generare movimento, non costituisce il seme o uno dei semi da cui cresce la foresta della sinfonia. Per avanzare e penetrare nell'intimo rende servizi ben migliori già l'utilizzazione della vita dell'accordo. E non solo perché fa sgorgare dalle voci di ripieno alcuni affluenti inessenziali del corso principale che esiste anche senza di loro. Ma vi è qui una particolare forza che dà la forma, che trasforma e costruisce in maniera diversa la linea melodica e al profano può persino renderla irriconoscibile, che guida in una regione tutta diversa e soprattutto nello sviluppo sottolinea con estremo vigore il vagante, il lontano e l'alienato dell'evento insieme al desiderio del ritorno a casa nella tonalità fondamentale. Ma la cosa più importante è che in Beethoven proprio il ritmo si sia impadronito dell'armonia e abbia introdotto una dinamica dall'impulso possente, sottoponendo il tutto alla "cultura" ritmica della tonica. Il respiro del ritmo non permette più che le voci si distribuiscano solo in accordi verticali e si distendano in linee melodiche, proprio come impedisce a ciascuna di loro di enunciare una convinzione unitaria intesa come fluido autodifferenziarsi di un unico pensiero come avviene nella fuga. Al contrario, la vitalità ritmica costruisce nel profondo e crea in sé un evento polifonico perché riunisce le sezioni verticali e, malgrado inclini al "traforato" evento polifonico, preferisce i culmini che si chiariscono in maniera monolitica e i punti in cui le note confluiscono nelle sonore colonne

portanti della gloria raggiunta e che appunto per questo sono in grado di mettere l'avventurosa armonia dinamicamente ritmica e il suo accrescersi e determinarsi al servizio di una nuova forma: il contrappunto della successione. Una successione che torna a rappresentare solo nel suo complesso quell'orizzontalismo che vediamo spesso riferito ai punti di passaggio, di volta o alle conclusioni e soprattutto ai punti in cui l'armonia è sostenuta e messa in risalto dal ritmo, più che all'indecisa pluralità delle voci del contrappunto architettonico. Sul piano ritmico anche la considerazione dell'accordo e la misteriosa cooperazione della sua dominante ritmica che esso mette in rilievo non è soltanto un elemento casuale accostato in modo contrappuntistico, ma diviene il vero prius del comporre; la ricca melodizzazione tipica della musica da camera diventa qualcosa di intermedio, lo splendore incandescente dell'orchestra, prius dell'armonia vittoriosa che si distende nel ritmo, prius del ritmo messo in risalto dall'armonia, diventa infine un prius non solo del punto di vista ma anche dell'oggetto, dell'oggetto-sonata drammaticamente mossa da Beethoven fino a Bruckner. Neppure la feconda vita dell'accordo e del ritmo può però, in definitiva, estendere la sonata, benché sia certo in grado di contraddistinguere il nuovo e forse anche sostenerlo in larga misura. Neppure le possibilità pur ampie della tensione sulla dominante e della vita dell'accordo con il suo fuoco ritmico riescono a dedurre solo a partire da sé le irruzioni del nuovo, di quella dimensione che, come dicemmo, il tema non pone e non presagisce. Momento decisivo è verosimilmente soltanto il contrasto nella formulazione dei due temi, nella piena intimità della musica luciferica soltanto la dottrina dualista della sonata aiuta a penetrare, e quell'unità faticosamente strappata ai contrasti che in quanto "astratto" del trionfo coincide quasi solo per caso con il semplice segnava del primo tema.

Altissimi si innalzano gli igniferi suoni, ma d'un tratto il possente volo s'arresta. Nasce un "diverso" che si spinge e si innalza, lotta o anima della relazione che si genera. Perciò in Beethoven il dettaglio non è nulla e la vita dell'insieme è tutto: forza, rettilineità, scoppio di conflitti e soluzione che non è possesso ma solo vantaggio. Pertanto nei suoi sviluppi giustamente discordi egli non cerca l'occasione per un arricchimento fine, tranquillo e solitario del tema ma solo il pathos della valorizzazione come coraggio, solo lo slancio di una storia data nella propria sostanza armonico-ritmica. Entriamo nella sua camera e respiriamo il legame, sentiamo in maniera intensissima come ogni cosa variamente si comprime e grazie alla cangiante pressione atmosferica giungiamo a conoscere l'altezza e la profondità del paesaggio, e raggiungiamo persino l'"intuito del marinaio", l'intuito genetico dell'evento atmosferico e delle sue leggi. Vediamo come da

una rapida cadenza o da un'apparente conclusione cresca una piccola figurazione dapprima quasi invisibile ed insignificante che d'un tratto acquista forza, cerca di procurarsi amici e sferra l'attacco al vecchio e presto ricopre tutta la situazione con le sue membra possenti, la sua sovrana pienezza. Impulso, stanchezza e infelicità, andar-perduto, argomento e trionfo si susseguono in questa musica, dove ogni attrezzo per alzare e per saltare, apparentemente applicato solo dall'armonia ritmica, diventa superfluo dinanzi all'intimo beethoveniano e alla sua furente scissione, di fronte alla fecondità dei due principi che si sviluppano oggettivamente nella reazione dell'estraneo. Egli appende le gemme alla lampada perché fioriscano più rapidamente, ma neppure i famosi fiori fra i due abissi dell'adagio non sembrano molto naturali in questo maestro tanto poco paragonabile alle piante. Perciò anche nell'adagio o nel cantabile delle variazioni, nel tempo lento particolarmente opprimente, agitato e sofferente, Beethoven non parla in modo disinvolto; è invece ben più tipico e riconoscibile nel primo tempo e nel finale, dove si agitano gli effetti stenici e i possenti ammassi della sua strategia che penetra negli uomini. Data l'esiguità dei suoi temi, quasi sempre intesi come testimoni poveri di suono di una situazione dinamica, egli è costretto a creare un nuovo in cammino, qualcosa di diverso dalla semplice evoluzione, dallo svolgimento di un tema fisso o dalla sua trasposizione contrappuntistica puramente architetonica. Anche in Bruckner, benché superiore a Beethoven per amore, ampiezza e vigore inventivo del melisma cromatico tematico e sovratematico, l'aumento di tensione non è collocato nei temi e neppure, come abbiamo visto, nell'armonia e nella ritmica determinate in base al tema: viene invece innalzato quell'elemento diverso che è proprietà primordiale della sinfonia e non ha ancora nome, anche se si potrebbe approssimativamente definire come successione ricca di relazioni o come effetto di un contrappunto non più architetonico ma drammatico. È un amplificarsi violento, politematico e ciclico che da un lato estende a un'intera frase la tensione, sulla dominante finora ristretta a poche battute, creando, per chi guardi nel suo spaccato perpendicolare, uno straordinario verticalismo, e dall'altro tramuta l'inseguirsi dei temi in successione, parallelismo e sovrapposizione che solo il ricordo può mantenere, nel contesto di un totale destino musicale: in un nuovo livellarsi solo astratto dell'equilibrio delle forze, in un orizzontalismo visibile nella totale unità dinamico-drammatica, in un orizzontalismo di lampi, grandi passioni infocate, stentoree parole magiche, incantesimo della marcia e della terra del trionfo in tutta la sua insaziabile ampiezza. La sinfonia è il primo crearsi del suono; la sua forma è inquietudine, distruzione, sopraelevazione, permanente schizzo ancor privo di una visione assoluta duratura; il

suo contrappunto non pone linea cantra lineam ma complexum contra complexum, e solo in questo orizzontalismo conservato e "storico" offre il contemporaneo, l'insieme, la figura innalzata.

Era perciò necessario in primo luogo che le voci diventassero più leggere e le pause più numerose per acquistare slancio e mantenerlo. Ma da allora il suono si è di nuovo riempito, diventando più cantabile e più "traforato". È giunto un insieme difficile e nuovo: l'intrecciarsi organico di suoni di strumenti a corda e il violento fuoco sinfonico con improvvise stanchezze e culminazioni in cui vive lo spirito del futuro. Ciò che Schubert aveva cominciato, lo proseguirono Bruckner e la polifonia di Wagner; e l'impiego del suono tenue, afono, esclusivamente funzionale e solo punteggiato da melismi che talvolta si manifesta nella sinfonia beethoveniana è diventato riconoscibile come l'elemento meno essenziale e il più facilmente eliminabile. Da allora tutto potè ritornare mano destra che suona il pianoforte, dettaglio, ricco fiorire degli a solo nell'insieme orchestrale. Si è rivelato in certa misura un elemento evidente, una finezza cameristica, un minimum contrappuntistico ancora al di sotto della fuga, la quale rappresenta una soltanto delle sue forme possibili. Questa finezza non è che un semplice mezzo, una formula insignificante, riflessiva e senza cifre, proprio com'era tutta la teoria dell'armonia, ma i singoli generi specifici della sua sovrastruttura costituiscono, corrispondentemente al ritmo, una forma che determina l'oggetto.

È tuttavia evidente che l'impiego incondizionato della fuga e la soppressione degli elementi aggiunti dalla sonata (successione, significativa concorrenza di armonia e contrappunto, contrappunto dell'armonia drammatica), comporta che anche il contrappunto della fuga divenga riflessivo, valido per tutto e quindi per nulla, nemmeno per sé, mera abilità derivata da una sola delle sue concretezze e perciò fattasi incolore, che ha perduto proprio il valore trascendente presente nel sistema ben connesso dei contrappunti. Se quindi di nuovo intervengono le voci con la loro trasparenza e mobilità dotata di simmetria, se soprattutto la musica di Bruckner riproduce un multiforme gioco di melismi, se tutti gli altri segni preannunciano che la musica va verso un grado sempre più elevato di "traforatura", di intaglio e di intima potenza, non per questo è implicito un ritorno al canone, come se il broccato di Händel fosse servito a Haydn per farsi una semplice veste da camera, come se dal barocco bachiano Mozart fosse caduto nel leggero rococò e Beethoven nel nudo impero, come se infine lo stile sinfonico polifonico della sinfonia di Bruckner e di Wagner avesse spezzato l'antico contrappunto architettonico per abbellire con un piccolo lavoro da artigiani il loro illegittimo drammatizzare. D'altro canto neppure l'esigenza che l'ultima musica presenti un rapporto di realizzazione con l'equilibrio melismatico-

contrappuntistico della fuga, rapporto tra realtà e correttivo, comporta l'omissione della sonata dinamica, l'"avanti verso la fuga". Al contrario: il Beethoven storico è più vicino al Bach "reale" del Bach storico e la progressiva corrispondenza con l'antica musica dello spazio⁶¹ è un *ade accessoire*, un risultato fondamentale dell'opera beethoveniana, un puro atto di grazia sostanziale che fa da corona al sistema compiuto; rispetto all'ultima musica, all'ontologia della musica in generale, tutto l'insieme del contrappunto drammatico si pone così come luogo di preparazione.

Anche in questo caso, certo, l'orecchio intende più di quanto il concetto non possa spiegare. Si sente tutto e si sa esattamente dove si è, ma la luce che brilla nel cuore si spegne quando giunge all'intelletto. Per comprendere esattamente ciò che si intende nel contrappunto bisogna perciò introdurre al di sopra dei contrappunti, semplici forme allusive, un nuovo *lo vissuto* ascoltando, l'io dei grandi musicisti che usa i contrappunti come autentico sigillo espressivo e descrittivo e persino come iniziale idiogramma continuo. Non è possibile dare una pura spiegazione intellettuale per poi stabilire immediatamente relazioni che ne vadano al di là. Si sa che l'esecuzione procede secondo un certo ordine ma non si conosce ciò che l'uomo bisognoso vi cerca. Si afferma ad esempio che Beethoven inserisce importanti temi secondari con maggiore intelligenza di Mozart, ma ciò non basta evidentemente a spiegare l'evento più colorato che si ode. Non solo uno sbaglio di Beethoven è meglio dell'esatto giudizio di un teorico, ma anche ciò in cui Beethoven è rigoroso e sapiente non è possibile rifletterlo come forma secondo il contrappunto e nemmeno come rigore e sapienza secondo il caleidoscopico contrappunto della successione. Non meno destinato all'insuccesso è ciò che viene dato formalmente, cioè in base alla forma, se si tratta di dedurre non solo il *da-dove*, che quando occorre si può anche "spiegare" in base all'antitetico contrastarsi e purificarsi dei temi, ma anche il *verso-dove*, la tempesta verso cui questa musica si invola, l'*a-che-scopo* e il *dove* della tempesta e della lotta senza nome, il più profondo *come-mai* e *che-cosa* della felicità della vittoria e tutte le altre forze spirituali di questo gioco che in base alla cifra formale è tanto meschino e senza scopo. Ogni cosa è dunque ben disposta, dotata di ordine e di "matematica" in egual misura ed è senz'altro possibile svolgere nel complesso le varie specie del contrappunto in una dottrina dell'ordine, analogamente ai sistemi di riferimento, costruzione e ordine della tavola, della festa, della danza, della strategia, della teoria della funzione, della sistematizzazione: ma ciò esaurisce ben poco l'essenza musica, ancor meno di quanto la logica e la dottrina delle categorie ci riproducano la metafisica. L'impalcatura che si vede è la scena del villaggio su cui Garrick recita

l'Amleto, o per meglio dire Bach e Beethoven, gli stessi grandi soggetti che se ne servono, sembrano andare oltre la forma, oltre l'abbozzo della cifra, oltre la mera inferiore determinatezza oggettuale in quanto sigillo invocante, creativo, espressivo-descrittivo; e giacché l'ago qui si inclina come in prossimità del polo, appaiono come idiogrammi inizialmente uniti, indici posizionali della metafisica musicale dell'interiorità. Così poco dunque il semplice impianto compositivo può contenere ciò che l'ascoltatore avvinto ben conosce e comprende: la sala degli specchi e gli ospiti della musica, teatro degli incantesimi e delle illusioni; senza la nuova entrata autogena e metafisica di un soggetto che prosegua l'essenza di Bach o di Beethoven, anche le forme più profonde del contrappunto rimangono semplicemente superiori livelli numerici del meccanismo, e in quanto tali non possono condurre con continuità alla fuga o alla sonata nello stadio dell'idea. Pertanto Bach e Beethoven sono in ultima analisi i soli a esistere come contrappunto trascendente: solo Bach e Beethoven e tutto ciò che nella nostra recettività può rispondere loro in quanto realtà creativa e indeducibile, in quanto forza viva in base a cui si verificano questi eventi, in quanto unico sostegno essenziale di una teoria discontinua della musica, in quanto grande incontro di una determinata soggettività che costringe nella sua sfera: in quanto individuo chiamato Bach o Beethoven, che nel luogo filosofico della storia a tal punto è universale e canonico che, come gli angeli di Plotino, può rappresentare la categoria operante di questo contrappunto, l'unico che può trascendere.

Esistono pertanto quattro grandi modi d'avere contrappunto e ognuno di questi possiede in loco un legame oggettivo con le effettività etiche. È indubitabile che alla musica si sia assegnato un ruolo eccentrico di chiaro rilievo storico. Ma essa non è conforme alla storia, giacché la sua storia finora breve e intervenuta tardi ripete la storia del nostro nocciolo, giacché in altri termini la storia della nuova musica - in quanto musica "recuperata" in generale - è troppo grande per lo spazio dell'epoca moderna e conseguentemente, come già ci accorgemmo presentando il ritmo, la marcata eccentricità storica di quest'arte si fonda sulla sua complessiva ripetizione categoriale di filosofia della storia e di etica dell'interiorità. Vi sono dunque quattro grandi gerarchie d'avere contrappunto, ognuna delle quali possiede ima relazione costitutiva con le sfere eticometafisiche dell'Io (metaphysisch-ethischen Ich-sphären), relazione che non è semplice, diretta e dimostrabile senza rottura, ma deve essere completata con l'ascolto e con la creatività. Mozart è greco e leggero, dà il piccolo Io profano (das kleine weltliche Ich), è contrappunto attico, gioia pagana, anima-sentimento cosciente di sé, grado dell'Io in forma di gioco. Bach è medioevale, dà il piccolo Io spirituale (das kleine

geistliche Ich), è costruzione chiusa nella sua forza e santità, vaso di rubino della musica, contrappunto architettonico; colmo d'amore e di speranza, dell'anima-Io memore di sé, dell'anima autentica, della redenta anima di Adamo, è perciò il grado dell'Io in forma di fede. Beethoven e Wagner sono invece esplosi ed evocando guidano nel grande Io terreno e luciferico (das grosse weltliche, luziferische Ich), cercatori e ribelli, sconsolati verso ogni realtà data, pieni di combattivi presentimenti di una vita superiore, viandanti sull'innominata strada della scoperta ancora privi di una chiara preda; sono i maestri del contrappunto drammatico e della tempesta verso l'intimo e ultimo cielo. Ma ancora mancano il grande Io spirituale (das grosse geistliche Ich) e i gradi superiori dell'essere-uomo; la musica completamente giunta alla meta sarà l'arte del più tardo tempo del Regno, e la venuta incoronata dal verbo e dal trionfo di questa musica non rappresentabile dovrebbe concentrare il contrappunto della successione nella simultaneità di un'affermazione, nel significato compositivo compreso e afferrabile in un colpo solo, in una parola profetica a sé, musicalmente chiarissima, dando alla musica un senso realmente parlante.

Ancora il suono: non come mezzo ma come momento fenomenico

Nulla quindi può continuare a cantare se noi non lo accompagnamo.

Che un suono abbia delle conseguenze a cui è necessario sottostare, non dipende affatto solo da esso. A nulla varrebbe indagare dove vuole volgersi il tema, per quanto tempo debba cadere e in qual punto invece si raccolga per innalzarsi, se mancasse una tensione della volontà che sia empatica e intensamente attiva, che conservi, trascini e anticipi le conseguenze sonore non ancora presenti.

In realtà anche il suono in sé si trasmette e si costruisce in vibrazioni simpatiche. Nel rintocco ricco di armonici delle campane suscita persino accordi lontani e ovunque fa apparire almeno i tre armonici della triade maggiore. In tal modo si spinge innanzi da solo e si estende su altri suoni determinati sotto il vincolo della cadenza. Si assottiglia, costruisce ponti, chiude l'affinità delle quinte, percorrendo la strada dell'ottava, della quinta e della terza, quindi la strada della prima melodia, si pone in certi punti dell'armonia verso cui, ci piaccia o no, è attirato in maniera puramente numerica.

Ma canto ben magro è questo che subito si spegne. È il cantare dei bassi su una determinata fondamentale, movimento e cadenza di pure quinte in cui manca la ricchezza dissonante. E non appena raggiunta la tonica il suono si ferma: la cadenza perfetta è troppo breve, la tonica è un bacino e la sua consonanza è più il sepolcro che il grembo della musica. Sarebbe impossibile procedere veramente se dominasse

solo la serie naturale degli accordi, se mancassero quelle nuove sensibili, scale, ritardi, anticipazioni e frammenti diversamente diretti che si ascoltano in mezzo agli altri e subito si proseguono con l'intenzione. Decisivo è solo pensare una scala che sciolga il vincolo del circolo delle quinte componendo in tal modo sia la voluta essenza armonica sia quella emancipata del contrappunto. È ovvio che il dato deve essere utilizzato; possiamo anche ammettere che già il borbottio del bollitore del tè e l'urto della bufera nel camino possano in sé sembrarci simili a un prodigioso linguaggio di spettri.⁶² E dobbiamo anche rimarcare che il fascino della triade allo stato fondamentale, pur essendo stata più volte impiegata da Marschner, Beethoven e Strauss con grande felicità melodica, è solo una materia prima in sé insignificante ed extramusicale, nei confronti della quale già l'esplosiva melodia della scala musicale che in Siam è di tredici note e in Europa di sette, costituisce una figurazione puramente umana, non fisiologica e soprattutto non fisica.

Tanto scarsa è dunque la possibilità di giungere al suono e alle sue vibrazioni simpatiche se non intervengono le nostre mani che violentano e fecondano. Per diventare musicale esso deve assolutamente ricorrere al sangue di chi lo percepisce e ne fa uso, simile alle forme d'ombra che a Odisseo non danno spiegazioni su di sé ma su di lui che interroga. L'estensione di tutti i possibili semitoni o dell'esplosa tonalità in cui si arrischia la nuova musica è positiva perché può apportare nuovi impulsi nell'esaurito sistema romantico e persino in quello bachiano; ma ogni cosiddetta fisica estetica del suono resta vuota se non ha una nuova metapsichica del suono a cui servire. Per concludere, proprio nell'esecuzione non si coglie mai nella sua essenza la vita del suono e la sua particolare determinatezza, la sua integra idea-materiale mediatrice. E tutto ciò, almeno finora, non sembrava avere la stessa distanza che sussiste in pittura e in scultura. È proprio perché la vista e la luce non costituiscono il corpo dell'Ultimo che qui si resta più legati al materiale. È come se ci accompagnasse più da lontano e ci fosse quindi più fedele, è come qualcosa di scavato nel legno, o come la luminosità traforata di una foresta, o qualcosa di lieve recepito naturalmente. Per contro la musica, proprio perché ci afferra più da vicino e con maggiore intensità, recepisce il suono più profondamente, il suono tutto spezzato come materiale dell'essenza musica in quanto tale: proprio per questo, proprio in virtù del più profondo legame con il suono soffuso d'anima, con il suono della realtà propria dell'anima, essa deve rifiutare con decisione tanto maggiore il suono fisico e ogni fede residua nell'attività autonoma dei mezzi. Mentre dunque mastro Erwin abbandona le pietre del Duomo di Strasburgo solo perché pensa veramente "in legno" (o meglio non solo per questo, giacché il gotico,

pur pensando in legno, costruisce in pietra, mentre egli ritorna al legno fisico e gli si serba fedele schivando il rigore della decisione), nel Beethoven della Sonata in si bemolle maggiore o delle Variazioni sul tema di Diabelli l'armonia prestabilita tra esperienza vitale, materiale e materialità della cosa solo qui prodotta e incontrata è seriamente turbata. Molto si è parlato del carattere ascetico delle frasi pianistiche di Beethoven ed è indicativo che Bulow, che tanto spesso cerca di raddolcire le "mostruosità acustiche" di Beethoven, consideri appunto l'opera matura delle Variazioni come "sublimi evoluzioni del pensiero musicale e della fantasia sonora". Non del tutto errata è anche l'osservazione di Bekker secondo il quale la Sonata in si bemolle maggiore e le Variazioni sul tema di Diabelli risultano in ultima analisi ineseguibili, quasi fossero state scritte per uno strumento mai esistito e mai realizzabile, operando entrambe non con il suono reale ma con pure astrazioni sonore incorporee e cerebrali e servendosi del linguaggio pianistico solo come di un alfabeto approssimativo e abbozzato. E come il suono è sottile nella pienezza terrena e nella forza di assumere in sé le forme di un mondo esterno ampio e multiforme, così anche, essendo un prodotto prevalentemente artificioso, possiede solo in parte la profondissima capacità di presentarsi con le opere della sua propria e originale determinatezza dinanzi al trono dell'intimo dio della musica che illumina solo interiormente. Ci si orienta, ci si pone di fronte, si converte il suono in specchio e il pavimento in impalcatura, facendo vivere ogni cosa in noi e suscitandola solo con il suono. Siamo quindi troppo magnanimi quando bacciamo lo specchio che ci sorprende solo con la nostra immagine; non è che nel suono venga "colta", trovata la nostra propria significativa emozione, come se fosse qualcosa che forse solo il nostro ascolto evoca ma che, una volta ridestata, una volta che è stata da noi concretizzata e ricoperta di qualità, diventasse indipendente e preludesse a una fisica o a una metafisica del suono extraumane.

Questo non dobbiamo aspettarcelo anche solo perché i mezzi esterni cominciano progressivamente a chiudersi in sé e a venir meno. Come vogliamo in definitiva dimostrare, non è certo per caso che colpisca musicalmente proprio il suono inteso nel suo vero senso, il suono usato dall'uomo, "dissodato" fino in fondo, e che per rappresentare stati d'animo musicali si scelga proprio questo corpo tenero e trasparente. Chi è molto commosso ha occhi pieni di lacrime. Desidera vedersi intorno tenebra e sera: la nostra dimensione più profonda è avvolta nella penombra, fugge il giorno, appare come un soffio, un segreto, un ronzio e mal si accorda con il chiaro. Simile ai lamenti degli spettri e ai fantasmi che attendono l'oscurità della notte, ove indisturbata va e penetra la strana intima creazione del sogno. Ma l'incantesimo tutto diverso della musica dissolve questo

depotenziamento della vista mutandolo in qualcosa di benevolo e a noi prossimo, nel senso più illuminante del concetto di un regno degli spiriti in sé tanto sinistro. Così parla un personaggio di Shakespeare, nel Sud: "Vedi la luna come dolcemente dorme su questa aiuola; noi, lì seduti, sentiremo insinuarsi per le orecchie al cuore il filtro della musica. Il morbido silenzio della notte calma s'intona con gli accenti della dolce armonia".⁶³ Ma la musica rimane incantesimo di morte, ancor più profondamente prossima all'essenza ossianica, alla pioggia, all'autunno e alla profonda giocondità della tenebra che subito irrompe, al cielo cupo e alle nuvole pesanti, alla nebbia e agli eroi che cavalcano sulla pianura solitaria e a cui appaiono spettri in forma di nuvola, come apparvero a Bach e a Wagner - volti al punto cardinale in cui questo mondo si esaurisce e tramonta. La teoria del visionario di Wagner e di Schopenhauer ci dà la chiave per scoprire come dietro a tutti i sogni viva ancora una sorta di intimissimo sogno verace il cui inizio è legato al velarsi del volto e che permette l'apparizione delle forme spettrali nel più remoto sfondo del mondo onirico interiore. Non possiamo trasmettere ciò che contemplammo all'uomo ridesto, alla coscienza ridesta, se non con un secondo sogno che può comunicare il vero contenuto del primo solo in forma allegorica, giacché nel pronto ridestarsi dell'intelletto alla realtà esterna, nel risveglio finalmente completo, devono essere applicate le forme di conoscenza del mondo fenomenico secondo spazio e tempo, dalle quali risulti un'immagine affine alle comuni esperienze di vita. Già prima i grandi poeti e Shakespeare hanno alzato il loro policromo, luminoso palcoscenico proprio nel luogo dove il più nascosto mondo di suono trapassa nel più aperto ma inferiore mondo di luce; ed è lo stesso sogno a produrre ora i fantasmi shakespeariani che il completo risveglio dell'interiore organo musicale potrebbe trasfigurare in risonanze, ora le sinfonie di Beethoven che senza fallo dovrebbero ispirare l'ascoltatore dal volto disvelato e libero dal sonnambulismo a scorgere chiaramente le forme della grande poetica, quelle intense, indimenticabili e surreali visioni spettrali. Ma dobbiamo distinguere tra sogno e sogno: l'uno cala in basso per dare un dedotto paesaggio al chiar di luna dei contenuti diurni, mera ricordanza di quanto già fu; l'altro trae al di là, è un albeggiare, una conoscenza non ancora conscia, la conoscenza di qualcosa che avviene nel futuro, nell'oltreconfine non ancora giunto, prossima al soggetto sonoro e al substrato ontologico della parola; anche qui agisce una reminiscenza, un ritrovarsi in patria, in una terra in cui mai si fu e che tuttavia è patria. Ma il corpo di quest'ultimo sogno di mezzanotte è sempre d'oro, è suono, aureo suono; come l'uomo di valore fa più errori degli altri perché non può mai del tutto commisurare quanto sia insignificante il mondo e a lui non omogeneo, così anche l'ultimo dio,

il soffio dell'ultimo dio, non può rientrare nella cornice della mera visibilità, dell'immaginifico e della valenza materiale. Il colore è ancora strettamente legato alla cosa e insieme a questa può essere quindi svuotato del suo spirito senza dir nulla: così nel bronzo che risuona traboccano tintinnii e rimbombi che non restano una caratteristica del bronzo ma se ne staccano come nuovo attributo umano; i mezzi con cui ci ascoltiamo e percepiamo sono quindi più vicini allo spirito di quanto non siano il colore e la pietra o la problematica nostalgia di Dio di questa materia divenuta non categoriale. Si può dire che fin dall'antichità la musica glorifica l'altra verità, la pia fraud, la fantasia costitutiva, la nuova filosofia tra le arti. Solo il suono, questo enigma della sensibilità, è abbastanza vuoto di mondo ed è sufficientemente fenomenico per il finis, per ritornare - come la parola metafisica - come ultimo momento materiale di compimento del percepirsi mistico; poggiando soltanto sull'aureo fondamento della latenza ricettiva degli uomini. Ciò non può e non deve significare che il suono naturale sia già in sé una parte metafisica o anche soltanto un 'enclave dell'anima nella natura; ma la relazione rimane innegabile in quanto l'ascolto del suono, l'ascoltarsi e il percepirsi in esso -quindi la possibilità di applicare il suono alle sue categorie spirituali, non fisiche, a esso estranee - permette in verità di constatare l'analogia tra questo materiale e il "materiale" di ciò che significa Dio. Ma chi volesse leggere in ciò che il suono è in sé e dà un qualcosa di irregolare e astrale, finirebbe per operare un'inammissibile trasposizione all'indietro della musica nella scienza matematica della natura, dove essa non si manifesta affatto, come nella fenomenologia dell'effetto musicale non si ritrova mai un momento matematico. Pertanto non c'è strada che conduca dal suono purificato (cioè obbediente grado, misura e quantità, come si addice a un oggetto fisico e persino psicologico) al suono voluto e musicale, all'accordatura temperata, alla modulazione enarmonica, all'infinito caos evitato che non sono assolutamente sostenibili solo sul piano acustico; alla tensione della sua melodia, alla dissonante policromia della sua armonia, alla gravidanza volitiva della sua tematica; alla molteplice, umana, traforata successione e sovrapposizione spazio-temporale del contrappunto, la più artificiale struttura del mondo; al suono denaturalizzato in quanto oggetto ormai quasi ilei tutto metapsichico e primo fenomenale di ogni segretezza.

Ma non si ebbe timore di portare il suono completamente all'esterno. Non è passato molto tempo da quando ut, re, mi, fa orano paragonati ai quattro elementi e le sette note dell'ottava ai pianeti. Non solo i Vedda innalzano i loro segreti canti della pioggia, non solo gli intervalli di suono delle arpe cinesi sono accordati in base alla distanza dei corpi celesti, ma persino Dietrich Buxtehude dichiarava

ancora di "aver dato una fedele rappresentazione della natura e delle proprietà dei pianeti" nelle sue sette suites per clavicembalo. E Shakespeare ahimè prosegue: "Siedi, Jessica, guarda come il pavimento del cielo scintilla tutto di stateri d'oro; e neanche uno, neanche il più piccino di quei globi, che non percorra l'orbita sua come un angelo in coro coi cherubini dagli occhi novelli". Qui si abbandona la vera e intima notte e domina la falsa teoria astronomica della musica che fu definitivamente concettualizzata da Keplero. Persino i diversi registri delle voci devono corrispondere ai diversi pianeti, il modo minore deve coincidere con il perielio e il maggiore con l'afelio, tutto l'insieme del sistema musicale e delle sue armonie è descritto come riflesso del sistema solare e secondo la tradizione pitagorica è la settuplice rifrazione del suono solare originario, la lira di Apollo e viene legittimato solo all'interno di questo sistema.

Ma ben magra conquista è mutar di nome a questa corrispondenza e dirla spirituale, poiché anche in questo caso il suono non approda nell'interiorità umana. Per esempio lo speculativo padre Singer tentò molto seriamente di collegare il doloroso minore con il Golgota, considerando la diminuzione del secondo suono della triade su cui questo si fonda come un'allusione alla discesa della seconda persona della divinità. Il che suona insensato e scurrile; e anche il paragone cristiano di Gesù con il sole crea l'illusione di un'infondata magia astrale. Qui non si fa che ripetere partout, come avviene nella moderna teosofia della musica, quell'infondata considerazione mistica formale che, come ha dimostrato Abert, riuscì a mantenere tutta la concezione medioevale della musica sotto il dominio dell'astronomia, del simbolismo dei numeri e degli strumenti e della mistica astrale. Persino in Schopenhauer il basso profondo rispecchia le pietre, il tenore le piante, il contralto gli animali e il soprano che conduce la melodia il regno degli uomini, mentre l'orchestra diviene sezione trasversale del mondo; anche in questo cristianissimo filosofo il trascendente legame oggettivo della musica ha quindi come meta il cosmo: l'uomo non è infatti punta della natura, bensì l'oggettivazione più forte, più meridiana e più luminosa della volontà e in quanto tale è appunto chiamata a discutere l'apparenza dell'individuazione dinanzi alla natura del tutto. D'altro canto per Schelling l'oro musicale è tutto sepolto nel numero sette e quando la sua filosofia dell'arte entra in rapporto con la musica trionfa completamente il pitagorismo kepleriano, al punto che il luogo di deduzione della musica è costituito nel modo più diretto da Pitagora e dallo stesso Egitto, mentre negli automatismi schopenhaueriani vi era pur sempre fermento e convulsione indiana. Da Schelling deriva la tesi autenticamente concettuale secondo cui la musica non è altro che allusione all'architettura, la quale d'altra parte è musica coagulata;

diventa così assai facile per il filosofo rovinare la musica con la tormentata costruzione di edifici e di grandi spazi secondo spenti legami astrali. Egli ama solo la musica greca che valuta come melodia in sé e per sé e la pone quindi in relazione con l'ordinato mondo dei pianeti; detesta invece la musica moderna che definisce armonia confusa e aritmica, riducendola al mondo centrifugo delle comete; con il che nel sistema planetario è sottratta la patria per ogni musica "non architetonica" successiva a quella greca e quindi la possibilità di discutere in maniera intrinsecamente sostanziale e logicamente oggettiva. In luoghi tanto estranei, nell'assurdo, nell'assoluta irrealtà conduce quindi il suono anche se in vesti cristiane, quando si perseguono fino alla fine i suoi inizi naturali. È come se la stessa anima cristiana, quest'anima assolutamente musicale, non si fosse ancora ridestata, come se ancora i fuochi e le lampade del nostro anelito e del nostro lavoro non avessero arso e squarciato la cristallina volta degli astri e la parte più profonda del mondo si potesse ancor sempre considerare come la dimensione più obiettiva di tipo compiutamente cosmico. Quando si decifra, il momento sonoro tanto più forte deve quindi diventare l'ammonimento ad attenersi soltanto alla ricettività umana, che nulla sa di ogni mistica astrale nella musica, e al solo miracolo della genialità, che come unica trascendenza delle anime pone quella a lei omogenea.

Meglio è quindi credere che il suono abbia solo da struggere i cuori, muoverli e ferirli per produrre il pellegrinaggio in se stessi. Meglio è credere soltanto alla correlazione tra il movimento del suono e quello delle anime, in buon accordo con i Padri della Chiesa e soprattutto con Agostino e con la sua dottrina della forza del suono che illumina i cuori, del suo viaggio magico o dell'approdo ancora segreto nel Castel Merveil puramente etico- mistico della musica. Ma ciò che qui sollevano le ardenti braccia del desiderarsi a casa, non è la menzogna ordinata dell'apparenza sempre Meta che in quanto apparenza deve sempre sottostare alla verità. E non è nemmeno la promessa di un qualsiasi retro- mondo privo dell'uomo, di un qualsiasi riflesso sensibile dell'idea universale considerata libera dall'uomo fin dall'antichità ora come nous ora come pneuma, ora come volontà di vita e fissata come nirvana nel suo inizio contemplativo, con cui l'apparenza viene trasvalutata in un riflesso consolatorio e ingannevole. Infatti anche Schopenhauer è ancora assai distante dal comprendere il vero apeiron della musica, giacché lungi dall'ancorarla all'individuale, all'eroico e al cristiano, l'incatena nella passività e nel cosmo; in altri termini, pur concedendo alla musica il potere di aggiungere alla manifestazione la cosa in sé, definisce tuttavia questa cosa in sé esclusivamente come una realtà metafisica di tipo indeterminato, privo di individuazione, estraneo al processo, che già

sul piano empirico è estremamente reale. L'incontro con il Sé, l'incontro con il Noi (e in ogni vero creatore vi è una passione profonda che lo porta a collegare secondo le leggi della conoscenza), che in ultima analisi corrisponde all'Apocalisse, all'ultima rivelazione del problema del Noi in quanto concetto fondamentale della filosofia del valore e di tutto il sistema della filosofia non può far consistere il vero né nella logica dei fatti puramente induttiva né nella logica estensiva e definitiva in senso greco di un qualcosa assolutamente universale e quindi assolutamente reale. Ma vi è ancora un'altra verità, diversa da quella di ciò che propriamente esiste, grazie alla quale l'artista responsabile è più vicino al filosofo che non all'empirista senza soggetto; una verità che va solo verso di noi, verso la dimensione del mondo che noi viviamo nel colore, anticipiamo e compiamo nella religione, verso un mondo "soggettivo" e tuttavia estremamente sostanziale - oltre l'empiria comparativa della situazione presente e della sua logica, dell'essere semplicemente acquisita. Questa verità non è volta a spiegare le cose e gli uomini ma a raggiungere una prima adeguazione della Sehnsucht in se stessa, all'intimo e all'ignoto percepirsi dietro al mondo. Nella musica l'uomo coltiva a questo fine intense relazioni oggettive corrispondenti che in gran parte sono ancora di tipo specificamente artistico e diventano immanenti quando il concetto si amplia, al di là e al di qua delle regole della sintesi trascendentale nell'appercezione della sua fantasia artistica e del suo mondo fenomenico, tesa al momento del suo compimento materiale-fenomenico. È la relazione indiretta che con un salto si volge all'uomo invisibile, alla forma sempre più prossima percepita nell'immagine sonora: la forma della Testa, della Comunità (Ingesindes), del fondamento escatologico delle anime, della reintegrazione del macantropo, della segreta e assoluta figura dell'umanità fuori dal labirinto del mondo (geheimen, absoluten Menschheitsfigur aus dem Labyrinth der Welt).

La cosa in sé nella musica

Ma soltanto alcuni giungono ad ascoltarsi veramente.

Sprofondati in se stessi e immersi nel sonno si muovono in sogni falsi e arbitrari lungo il suono, ridipingendo in sé a tinte vaghe e sfumate tanto il dimenticato quanto il non giunto.

È pur vero che i migliori si destano e non si lasciano coinvolgere nella loro propria essenza, ma così si inaridiscono. In quanto intenditori si attengono alla scrittura esterna e credono in essa, nell'esatta interpretazione dei mezzi e nella comprensione delle forme, persuasi di essere oggettivamente musicali. Eppure neanche questi individui razionali sono sulla giusta traccia, e quasi saremmo tentati di preferire loro i voluttuosi dormienti che perlomeno si

muovono con l'anima in una dimensione spirituale sia pure in maniera confusa e inesatta. Per quanto la forma dia un'impronta esclusiva, scopra e serva a suscitare l'indistinto, non riesce da sola a farci comprendere il prodigio musicale, senza la ricchezza espressiva di qualcuno che attraverso di essa ci innalzi. Il suo quesito si cela nell'espressione di ciò che può essere cantato.

Purtroppo proprio chi dorme chiuso nel proprio godimento si dispone a un ascolto multiforme. È molto facile che l'ascoltatore abituato a false associazioni riscopra se stesso soprattutto nell'essenza wagneriana e nel suo indefinito caratteristico. Non certo perché in Wagner, ancor più che in Beethoven, vengono distrutte forme di scarso valore un tempo comuni e assai apprezzate. Queste sono state sostituite da una forma che si fonda su un'espressione ancor più intensa, che indica come Wagner fosse determinato in un senso molto più musicale di quanto in realtà egli stesso, traspositore della logicità musicale in quella drammatica, non volesse ammettere. Basti ricordare tutte le finenze, il fiorente tessuto melismatico, il prodigioso mestiere dei Meistersinger, i rinnovamenti e le ricezioni armoniche e le gigantesche tensioni, ma soprattutto la ricchezza di sincope e pluralità di ritmi del Tristan e ancor più il suo particolarissimo contrappunto che in seguito Bruckner esaltò; ciò sta appunto a dimostrare come anche sotto l'aspetto puramente tecnico il genio di Wagner non sia in alcun modo pensabile fuori dallo sviluppo musicale. Come le sinfonie di Beethoven si poterono definire opere mascherate, pur con dubbio diritto, così è viceversa possibile, e ben più a ragione, comprendere e godere parecchi tratti delle opere wagneriane in senso totalmente musicale (cioè senza conoscere il libretto e il suo contesto che presumibilmente sono semplici motivazioni) come veri e propri crescendo e sviluppi, come trame di pura logica musicale. Questo va detto contro le false critiche che stanno di nuovo ero" scendo in maniera eccessiva; ma rimane il fatto inoppugnabile che Wagner ha spesso favorito chi è immerso in un sonno soave proprio perché attrae l'ascoltatore in maniera scorretta, a dispetto e persino al di sotto di ogni tecnica. Ai sognatori che si chiudono nel proprio godimento egli offerse l'occasione troppo sonnambula di incontrare la passione, il cerchio di vapori e lo strato onirico di una memoria puramente animale. Il che dimostra appunto quanto poco il buon lavoro possa già in sé determinare o salvare. L'essenza wagneriana così soffocante e antipsirituale sta al di là del melos, dell'armonia e della ritmica e trae origine dalla sua specifica teoria dell'oggetto (Gegenstandslehre) musicale. Fu essa a costringere il suono ad abbassarsi e avere come unico oggetto ciò che affonda e sprofonda, il greve, l'inconscio subconscio, l'animalesco; e l'umana coscienza che a ciò contrastava non permise che il suono parlasse sino in fondo il suo innato

linguaggio spirituale, ma lo tenne subordinato, stagnante e inadeguato, compensando il torbido solo con l'intelligibilità della parola. Così i "motivi" furono romanticamente trasferiti nell'orchestra ma l'espressivo, vero momento liberante, non fu affidato alla musica bensì al visibile, alla parola, al dramma in quanto tonica finale della musica in un esteriore classicismo gluckiano; divenne l'espressivo della "rappresentazione confusa", delle "petites perceptions" di monadi che sognano, della "confusa conceptio" di affetti sofferenti asserviti e guidati da idee inadeguate. La musica wagneriana ristagna, non ha espressione compiuta e nella sua dimensione "poetica" si inganna sul momento del suo linguaggio sull'umano assoluto della sua poesia a sé, inoltrandosi sempre più nelle terre dove non v'è libertà. È pur vero che spesso oltrepassa ed è ricca di vigorosi fermenti spirituali e di luminosi presagi dell'altra parte, quella sovracosciente; ma, nell'insieme è rivolta all'animalesco e al pagano, sfocia nell'automatismo dell'illusione, nelle grida d'angoscia e di gioia della creatura cacciata in terra straniera, nelle estasi della voluttà placata e, malgrado il Graal, nel mondo delle ombre da cui l'uomo è assente, nel regno del morto Pan.

Così ci spingiamo in ima direzione dove quasi soltanto la brama vuol risuonare. Persino l'aprirsi della rinuncia opera con splendore terreno. Di rado il suo cielo si stende, troppo in alto sopra la sponda dove Tannhauser sogna tra le braccia di ardente amore.

È noto come Wagner si interessasse di Schopenhauer abbastanza tardi, quando da tempo la zampogna sapeva sedurre. Ma per quanto questo musicista del sottosuolo sia cresciuto da solo, la sua arte vale come prova straordinaria sul modello della filosofia della musica di Schopenhauer. In realtà il rapporto di Wagner con l'oggetto trova quasi sempre il suo modello in Schopenhauer; eppure questi nulla insegna e nulla dice sul rapporto con l'oggetto di Beethoven e di Bach o sul futuro inaspettatamente espressivo di una musica riuscita. Anche nel mondo come rappresentazione l'oggetto della musica è sempre il mondo come volontà.

Perciò si resta a un livello assai basso, dove un modo di vedere e non più d'essere incontra soltanto brama e non appagamento. Gli occhi si riempiono facilmente di lacrime, ma l'intimo che perciò appare in Schopenhauer ha solo risonanze istintive e stimoli reiterati, è carico di angosce o di brevi godimenti: più non è dato trovarvi. Le arti basate sulla luce e sul principio di ragion sufficiente riflettono la stessa essenza dall'esterno solo nelle ombre delle sue relazioni; nel caso migliore hanno come materia le forme delle oggettivazioni della volontà, questa strana forma intermedia tra molteplicità e unità, tra illusione e realtà. Ma come la volontà di Schopenhauer si manifesta con assoluta immediatezza nell'urlo, come la riflessiva forma di

intuizione del tempo albergante nel cuore degli uomini avvolge ancora come un velo fluente il nocciolo della natura; così secondo Schopenhauer la musica, a differenza delle altre arti, non parla più dei fenomeni e della loro infinita connessione e neanche delle loro oggettivazioni o idee platoniche che quasi appaiono troppo spirituali, ma solo dell'essenza, del chiaro destino, della volontà del mondo (Weltwillen) come di quanto v'è di più serio e di più reale.

Qui non si brama nulla di più alto, si gode e si è alla meta: il suono esprime la vita completamente. E benché non possa in realtà dipingere o imitare il fenomeno, è nella musica che si elevano i diversi livelli della volontà. In essa si rispecchia quindi tutto il mondo, dai suoi strati più pesanti fino alla voce umana, ' fino alla melodia conduttrice che esprime nel modo più chiaro e insieme più riflesso l'infaticabile essenza della volontà nella molteplicità delle sue forme. Ma Schopenhauer non dà rilievo determinante alla singola corrispondenza che si stabilisca tra la musica e la graduazione delle idee nel mondo; considera invece essenziale sottolineare che tutto quanto accade entra in rapporto con il suono solo come un esempio qualsiasi, che la musica ha sempre solo un rapporto mediato con ogni rivestimento in carne e ossa, con ogni scena dell'opera e del mondo. Essa esprime l'essenziale della volontà per così dire in abstracto, senza alcun orpello, senza alcuna motivazione, è la quintessenza distillata dei sentimenti, delle passioni; la musica è insomma la melodia di cui il mondo nel suo insieme costituisce il testo, tanto che si potrebbe chiamare il mondo sia musica incarnata sia volontà incarnata. In conclusione, il distacco della musica da qualsiasi parallelismo con le oggettivazioni della volontà è talmente definitivo che, a quanto afferma Schopenhauer, le altre arti esprimono la volontà solo esteriormente per mezzo delle idee, cioè in modo mediato e oscuro; e poiché il nostro mondo non è altro che la manifestazione delle idee nella molteplicità, la musica che va oltre le idee ed è del tutto indipendente anche dal mondo fenomenico e lo ignora affatto, potrebbe in certo modo sussistere quand'anche il mondo non fosse; la musica, insomma, non presuppone più, per manifestarsi, l'intuizione delle sue idee platoniche, come le altre arti, e nemmeno la conoscenza che passa continuamente dall'una cosa all'altra come la scienza, bensì pone come cosa in sé (Ding an sich) ovunque e in maniera immediata l'eguale, l'elemento che tutto coglie, l'identico senza spazio e senza tempo: la volontà stessa. Su di essa poggia l'ineffabile intimo della musica, la sua forza per la rivelazione sonnambula della più intima essenza del mondo. Sebbene dunque al suono non sia in definitiva essenziale la stratificazione del mondo che in esso si eleva, pure è stabilmente inserito nella più intima essenza del mondo e solo del mondo: tanto ciclica è la quiete che la musica ci offre. E solo la

suprema elevazione estetica al di sopra del mondo rigetta l'uomo nel centro del mondo stesso dove la musica ha il suo eterno sortilegio subumano. Ermeticamente chiuso è il pozzo dell'anima, del ritorno e del presagio e non si scorge che cosa lo possa forzare. Non v'è nulla di più oscuro dell'"ineffabile intimo della musica", nulla di meno concettualizzabile della "profonda sua sapienza, quasi un linguaggio incomprensibile alla ragione", che tuttavia Schopenhauer pretende di aver completamente decifrato. Invano assicura - invano proprio in base alle più profonde conclusioni della sua filosofia - che tutta la musica è alla meta, giacché il suo oggetto rimane sempre soltanto la volontà. Vana è anche la tesi che la musica possa sussistere anche senza il mondo; essa può infatti sussistere solo in quanto ogni volta fa emergere il mondo in senso elevato, in quanto rappresenta con parole diverse un'oggettivazione di tutta la volontà che è immediata come il mondo stesso. Di conseguenza la musica - ben lungi dall'essere panacea dei nostri dolori - non rovescia ma rafforza e afferma la volontà del mondo di cui fa risonare le grida. Mai in se stessa la filosofia di Schopenhauer conduce nel pozzo dell'anima, nell'assoluta pace marina del sentimento, nel nulla in cui egli insegna a trovare il tutto e che ciononostante rimane completamente trascendente, benché proprio di qui dovrebbe cominciare la mistica "della cristianissima filosofia". Proprio l'intimo è assolutamente legato, malgrado ogni ultima negazione della volontà: "Non appena entriamo in noi stessi e volgiamo verso l'intimo il conoscere, desiderosi infine di ritrovarci completamente, ci perdiamo in un vuoto senza fondo, ci ritroviamo eguali a una coppa di vetro dal cui vuoto parla una voce che non ha origine in essa; e volendo così cogliere noi stessi, null'altro che un fuggevole fantasma affermiamo con terrore". Ossia in Schopenhauer, se lo spirito è la lira, gli oggetti sono il plettro e in definitiva sono proprio essi, cioè il mondo e la sua sostanza, a donare anche gli unici contenuti dati alla lira per farla suonare. In altri termini anche nel mondo come rappresentazione oggetto della musica è sempre soltanto il mondo come volontà e mai la secessione della rappresentazione dal mondo in se stesso.

Di conseguenza secondo Schopenhauer gli uomini, per quanto parti dell'illusione, non sono nemmeno in grado di agire autonomamente in quanto tali. Sono semplici palcoscenici, marionette beffate che il pugno dell'unico idolo fa saltare nel suo spetto colo. Credendo di cercare ciò che loro è più proprio, non fanno che esercitare gli affari della specie, e in tal modo nessun "impulso" originale opera generalmente in essi. Ma ciò non è diverso da! fatalismo, dall'occasionalismo e dalla trasposizione della "causa reale" nell'essenza originaria degli altri sistemi reazionari del romanticismo, per quanto inadeguati possano parere i concetti di "impulso" e "causa

reale" a chi tanto disprezza il principio di ragion sufficiente. Gli individui e la loro volontà non soltanto istintiva nulla sono rispetto all'onda volente, unica e sola reale, della volontà o dello spirito universali. Perciò anche Wagner ha trovato qui la sua filosofia e molta musica wagneriana, quella del l'assalto, follia, metafora della lucciola, onde, nuvole di vapore e profondo sonno dell'incoscienza è esponente dello stesso automatismo furioso ed eternamente statico, della stessa fiaba della natura lontana dal soggetto. Invero Schopenhauer spezza talvolta la sua smisurata immanenza e il pesante mondo si mette da parte; ma anche se molto in questa vita gli sembra suonare come un'orchestra che si prepara a innalzare una bella e grande sinfonia, pure la musica non allontana la miseria, e tanto nella sua filosofia quanto nella musica di Wagner il mondo, pur se oggetto della musica, rimane sempre e soltanto un fiume di morti e di nascite a un tempo divoratore e generatore, come Krishna quando apparve ad Arjuna nella sua autentica figura divina. Si forma una lirica quasi animalesca e stranamente senza soggetto, evidente soprattutto nel Ring; uomini che non sono dramatis personae che procedono l'uno accanto all'altro nello spazio del reciproco incontro e della profondità della propria sorte, ma fiori su un albero e persino vascelli danzanti in balia del dolore dello spasimo dell'amore e dell'anelito alla redenzione del loro mare subumano; sommersi dunque in ogni attimo decisivo dall'onda universale della volontà schopenhaueriana. Brama della cosa in sé e della sua dittatura che non è soltanto estranea al volere morale della musica beethoveniana, ma nasconde gli inizi specificamente wagneriani e li distoglie dal loro ardente espressivo spirituale.

Ma in prospettiva v'è l'ascoltare che porti verso un puro e profondo incontro con se stessi. L'importante è volgere infine su di sé l'ascolto che vaga e cogliere l'anima. A questo scopo è di (liuto al profano anche una migliore conoscenza tecnica che gli procura almeno un primo sostegno contro le sfuggenti profondità.

Perciò solo l'ascoltatore si sente rinvigorito e chiarificato dai mozzati formali. L'ascoltatore commosso e assolutamente inesperto ha bisogno di rimanere ben protetto e compreso, affinché dietro alla struttura musicale e alle sue regole, dunque nel punto in cui è inteso e atteso, possa riemergere come lo scopo di tutto ciò che avviene. Anche il grande artista è solo ascoltatore di se stesso, quando progressivamente abbandona metodi non più significativi (come la tonalità) per mettere al proprio servizio in misura sempre maggiore forme trascendenti (ritmo e contrappunto). Rappresentando tutti, per primo egli realizza e porta verso l'interiorità l'intenzione significativa e in tal modo, conoscendo ed essendo conosciuto nello spazio comune, si volge ad ascoltare lo stupore che si illumina, il fondamento utopico delle anime che si approssima. Il che significa mettere oggettivamente in risalto

l'ascoltatore, non l'intenditore e la semplice analisi formale, e porre come fine della musica l'interiorità di chi ascoltando incontra se stesso, il suono formato come semplice aura dell'ascoltatore che si ritrova. Lo spirituale regno della musica non si estende davanti all'opera ma dietro e al di sopra di essa, dietro al suo raggio falso e pagano; rigorosamente lontano da ogni pura "psicologia", superiore nel suo fondamento al paganesimo di Schopenhauer quale oggetto della musica, puro-comprendersi-nell'esistenza avente per oggetto e sostanza il problema del Noi e la sua metafisica. Perciò dietro a ogni concetto di forma musicale deve essere introdotto e inserito come funzione di estetica metafisica un nuovo Io, l'Io commosso del presentimento e della commozione, per salvare e rafforzare il turbamento e far sì che l'a-che-scopo e l'esito spirituale della musica - un'unica risonante storia di eretici - siano adeguatamente compresi. Infatti la musica fiorì quando si dissolsero la vista, la chiaroveggenza, il mondo visibile e le tracce di Dio in esso; essa è arte antichissima ed erede della visibilità per ragioni più profonde di ciò che apparve finora appartiene all'etica, alla metafisica dell'interiorità, alla filosofia, della storia eccentriche alla forma (formexzentrischen Geschichtsphilosophie, Ethik und Metaphysik der Innerlichkeit). Da quest'opera serotina, dal superamento di ogni forma o species dobbiamo infine trarre la conclusione: in questo momento si manifestano il richiamo e l'ascolto, la violenza del tempo e la gigantesca strategia, il gridare, il bussare, il battere, la chiarezza dell'ascolto che nasce senza nome e la nascita del nocciolo, il sonoro, il nominato e non ancora essente nocciolo di tutte le cose, nascita affannosa sul focolare della musica; falliscono l'artista e il pensatore quando sono menti senza anima, poiché qui la chiaroveggenza di tutti i tempi ha subito una seria trasformazione e sia l'esistenza sia il concetto di musica si possono conseguire solo insieme a una nuova dottrina dell'oggetto: la metafisica del presagio e dell'utopia (Metaphysik von Ahnung und Utopie).

Anche ad essa, benché vicinissima, ci avviciniamo solo in sogno. Un sogno che non conserva più memoria del passato e non si immerge in passioni diverse e inferiori. Ma nei suoni ben accordati si accende solo l'ardente anelito che porta con sé un incompiuto irrealizzabile in terra, l'insonne desiderio dell'unica realtà a noi adeguata che ci è tanto intimamente familiare, rende buoni e chiari e conduce nel cuore. L'unica realtà che intendiamo guarda misteriosamente verso di sé: "Dov'è andato Paul il ladro? - domanda Matthias Claudius - Nel bosco lo inseguì; guato selvaggiamente scrutando tra cespugli e alberi, e nelle vene ribollivami il sangue per l'ansia di colpirlo incontanente, incontrato che l'avessi. Ma in quel momento medesimo echeggiarono nella lontananza i corni da caccia del signore. Non credeva di essere a

codesto modo; posimi silenzioso in ascolto e volsi attorno lo sguardo. Era in sulla riva dello Schmerlenbach e vidi abbeverarsi al torrente cavalli e vacche e pecore mentre che i corni dei cacciatori risuonavano. Sempre talleri! - pensai - non voglio ferire Paul, e nel mio cuore perdonai a lui, là in riva allo Schmerlenbach, e tornai verso casa". Ma ancor più in alto nel sentimento del "diventar migliore", del diventar se stessi, giunge E.T.A. Hoffmann con lo straniero "che narrava dei molti paesi lontani e sconosciuti il cui discorso si trasformava a poco a poco in sonorità meravigliose": nasce la più familiare lontananza, e in essa la certezza che per noi in qualche luogo e in qualche tempo "sarà esaudito un grande desiderio che va oltre il cerchio di ogni godimento terreno e che lo spirito, simile a un bambino pauroso ed educato rigidamente, non osa pronunciare". Anche la domanda di Jean-Paul ci conduce nel più autentico senso della musica: "Come è possibile dimenticare che la musica raddoppia le sensazioni di gioia e di tristezza e addirittura essa stessa le genera, che in certi attimi, onnipotente e violenta più di ogni altra arte, ci getta senza transizione da una parte all'altra, tra la gioia e il dolore? Come è possibile dimenticare la sua più alta peculiarità, l'intensità della nostalgia, che non è nostalgia di un antico paese abbandonato ma di una terra inesplorata, non di un passato ma di un futuro?". La musica è pegno dell'ai di là, canto di consolazione, magia della morte, struggente desiderio e insieme nostro proprio giungere, notturno fiore della fede che fortifica nell'ultima tenebra e potentissima certezza trascendente tra cielo e terra: non l'ardore di Leandro, l'unico che Schopenhauer intese, bensì l'ancor più sicura lampada di Ero brucia nell'intimo della grande musica, cielo di sogno dell'anima umana, splendente di intima luce. Wagner sfogliava all'indietro, Schopenhauer si gettava in un mondo sempre più privo di speranza e, trascurando il monito kantiano, cercava il nome della cosa in sé nell'essere disponibile, nella natura; perciò non al presagio del nascondimento, non alla scoperta del nostro tesoro, della nostra eredità dietro al mondo e alla prossima svolta della sua strada, riferisce egli la musica, ma al semplice ascolto di questo essere e di questo status del mondo, benché nel dio del mondo che egli intende si riveli molto sinceramente il diavolo. Egli non si volse a Beethoven, ritmico "in alto" dalla colossale figura, regno mistico-luciferico; non a Bach, canto dell'anima spirituale dall'intimo splendore, grande fuga per organo, turrita successione di scale e piani, immenso cristallo di gloria e sorgente di luce; non alle promesse della patria messianica dietro ogni impulso di scoperta, dietro ogni luciferico assalto al cielo. Ma per noi non v'è altro che questo da desiderare; dove espressione e parola si irrigidiscono, l'ineffabile ha ancora il suono a disposizione. Fantasmi si levano, commedie di maschere, drammi del volto autentico: specchio

del riso per l'opera buffa, specchio della magia per l'opera seria; "musica, melanconico nutrimento del popolo innamorato", musica che deve levarsi non appena nell'azione entra il sovrasensibile e fino a che, come giustamente intuì Busoni, l'impossibile della musica non si leghi all'impossibile e al visionario¹ dell'azione, sì che entrambe diventino possibili. Ma quando infino in terra, nell'azione terrestre, tutto tace, la musica riesce a fare assolutamente a meno del testo, persino del mondo onirico di Shakespeare, del mondo della danza, delle maschere, dell'entusiasmo, della magia, forma i caratteri di una parola diversa che giunge da una gola e da un logos diversi, chiave del sogno più intimo al sommo degli oggetti, loro propria espressione divenuta significante, espressione ultima del nocciolo, molteplice nella sua unicità. Oggi ancora caldo balbettio, un giorno la musica sarà partecipe del suo linguaggio in una determinatezza espressiva sempre maggiore: essa va alla parola che unica ci libera, che in ogni attimo vissuto trema con noi come segreto omnia ubique: nel loro ultimo musica e filosofia tendono solo all'articolazione di questo mistero fondamentale, di questa domanda che è a un tempo prossima e ultima in tutto. Infatti la cosa in sé, "manifestandosi" solo nel desiderio spirituale e perciò preordinata alla musica, è ciò che nella lontananza più prossima, nell'azzurro attuale degli oggetti incita e sogna; e questo è ciò che non è ancora, il perduto, il presagito, il nostro incontro con il Sé nascosto nella tenebra e nella latenza di ogni attimo vissuto, l'incontro con noi stessi, la nostra utopia che chiama se stessa attraverso il bene, la musica e la metafisica e che tuttavia non è terrestremente realizzabile. Quanto più il suono penetra in sé senza distrarsi, tanto più percettibile da esso scaturisce il silenzio originario, narrandosi l'antichissima fiaba: ma è ciò che dice a se stesso. Così finalmente comincia a risonare l'attimo vissuto, raccolto in se stesso, sbocciato, rimasto in sospeso per la camera più segreta: ed ecco si volgono i tempi, e alla musica, miracolosa e trasparente arte che supera il sepolcro e la fine di questo mondo, riesce di dare la prima disposizione dell'immagine divina, di nominare tutto diversamente il nome di Dio, quel nome insieme perduto e non mai trovato.

Note

1. Nel *De harmonica institutione* di Hucbald di St. Amand (sec. rx-x) si trova il primo accenno alla musica a più di una voce: "Consonantia... «est duorum sonorum rata et concordabilis permixtio, quae non aliter ciinstabit, nisi duo altrinsecus editi soni in unam simul modulationem oonvenient" ("Consonanza è la combinazione calcolata e concorde di «lue note che si avrà soltanto in caso che due note di diversa altezza siano combinate a formare un'unità musicale").

2. In tedesco *durchbrochen*, cioè traforato come un merletto, una filigrana. Nel tessuto polifonico della musica del XV e xvi secolo lo schema i nodale è ancora valido e costituisce la trama, la struttura portante della composizione su cui si reggono i rapporti accordali e la condotta lineare delle parti. Ma l'intervento del cromatismo dischiude insospettate possibilità espressive e, mentre si delinea una fisionomia armonica sempre più precisa, le modalità ecclesiastiche sembrano dissolversi e materializzarsi. Così, ci disse Ernst Bloch, le pareti delle grandi cattedrali gotiche dell'Europa centrale sono traforate dalle finestre, dai rosoni e dalle molte decorazioni, e nella loro luce sembrano dissolversi e scomparire. Il termine ricompare spesso in seguito, specie in riferimento al cromatismo bachiano. Non va confuso con la tecnica compositiva del *durchbrochene Arbeit*.

3. Hanslick nello scritto del 1854 *Vom Musikalisch-Schönen* rappresenta una concezione della musica in cui elementi radicalmente formalistici e positivistici si incontrano con un contenuto vitalismo, secondo il quale la musica, al contrario di quanto avviene in Schopenhauer, non esprime il sentimento in sé, tuttavia "può imitare il moto di un processo psichico secondo le sue diverse fasi: presto, adagio, forte, piano, crescendo, diminuendo. Ma il movimento non è che una particolarità del sentimento, non il sentimento stesso" (Eduard Hanslick, *Il bello musicale*, tr. it. di Mariangela Dona, Milano, Martello, 1971, p. 24). In questa prospettiva l'assoluta asemanticità della musica si sposa con una concezione della fantasia che non ha nulla di soggettivo-oggettivo, ma raccoglie le sensazioni per trasmetterle all'intelletto e al sentimento. Il formalismo dell'opera musicale garantisce insieme l'assoluta autonomia della tecnica sonora e il carattere puramente ludico dell'opera musicale che non avendo scopi fuori di sé non può rappresentare nessun concetto né avere un soggetto. E se in Ernst Bloch vi è il tentativo di fondare un'estetica musicale nella sua eccentricità rispetto alla storia a partire dal soggetto utopico, in Hanslick, rotto ogni legame con il carattere

semantico in sé e in fieri del suono, la storia della musica si cristallizza nella mera successione artigianale priva di soggetto e di espressione.

4. Cfr. Heinrich von Kleist, Santa Cecilia, ossia La potenza della musica, in I racconti, tr. it. di Ervino Pocar, Milano, Garzanti, 1977, pp. 217-229.

5. In italiano nel testo. È inteso in senso musicale.

6. In tedesco Liedertafelhaft, nel senso delle società corali.

7. Zauberflöte, atto I, scena xxv.

8. Ivi, atto I, scena xviii.

9. Questo inciso si trova solo nella prima edizione del 1918 del Geist der Utopie, p. 101.

10. "Uno di voi mi tradirà."

11. Signore sono io?

12. "Io sono, io dovrei espiare."

13. Crocifiggi.

14. "Lampi e tuoni sono scomparsi nelle nuvole?"

15. L'espressione è di Schumann che, riferendosi alla Sinfonia in do maggiore, parlò di "divina lunghezza", paragonandola a un romanzo in quattro volumi di Jean Paul, romanzo "che non finisce mai per l'ottima ragione di lasciar creare il seguito al lettore". Cfr. Robert Schumann, La musica romantica, tr. it. di Luigi Ronda, Torino, Einaudi, 1970, p. 165.

16. Il Tannhauser, rappresentato a Dresda nel 1845, subì nel tempo parecchie rielaborazioni; la più importante fu quella per la rappresentazione di Parigi avvenuta nel 1861.

17. Bloch - insieme a Lukàcs, Banfi, Groethuysen, Rosenzweig, Krauer - fu assiduo frequentatore del "Privatissimum" di Simmel a cui ebbe accesso a partire dal 1908 (cfr. Ernst Bloch, Marxismo e utopia, pp. 58-61). È interessante osservare che dalla comune frequentazione del seminario privato di Simmel Bloch e Lukàcs ricavarono valutazioni complessive convergenti. Nel suo Ricordo di Simmel Lukàcs scrive: "Simmel è il più grande filosofo della crisi (Übergangsphilosoph) della nostra epoca, per racchiudere in una frase grandezza e confini; egli è il vero filosofo dell'impressionismo" (cfr. György Lukàcs, Ricordo di Simmel, in Georg Simmel, Arte e civiltà, tr. it. di Dino Formaggio e Lucio Perucchi, Milano, Isedi, 1976, pp. 118-120). Ernst Bloch, da parte sua, dopo aver definito Simmel imo dei più grandi "pensatori del forse" (Vielleichtdenker), continuava: "Ma non perché egli sia stato uno scettico. Il fondamento per il tertium datur, la sua frase preferita, il suo luogo preferito non stava nella presenza attiva della dialettica, come se in lui il no fosse nel sì appena pronunciato, il motore per un contenuto giustificato e positivamente più ricco. Simmel stesso chiariò una volta il suo no nel sì servendosi dell'immagine di una donna che volge lo sguardo ma distoglie il capo e il corpo. Questa è

un'espressione tangibile di civetteria e non di dialettica < > tuttavia l'immagine è adeguata in quanto con misure superiori del no dichiarato nel sì, con il suo tertium datur, mostra spesso un sigillo femminile. E quindi il 'forse' di Simmel fa parte unicamente di quel pathos vitale che resta universale, indeciso ed a cui egli si era risolto irrazionalisticamente dopo il suo tempo neokantiano. Conseguentemente questo Torse' si risolse e si ripeté in una velleità di 'correnti', 'viaggi', 'vita in sé' in cui la corrente nolens volens doveva trovare imo sbocco senza un verso-dove, il viaggio senza paesi indicati, la vita senza un contenuto che fosse oggettivamente a essa connesso. In questo senso potremmo chiamare il costante piacevole corteggiamento del vero di Simmel e il suo zelante distacco da esso, non appena si presenta, relativismo di principio. E tuttavia questa espressione a causa del morbido 'forse' sarebbe anche qui di nuovo troppo determinata e appunto troppo di principio. Per di più il cangiante, per così dire dongiovannesco rubato del cosiddetto ritmo vitale fu contrastato d'altra parte da Simmel stesso: il relativismo venne ancora una volta relativizzato" (Ernst Bloch, Philosophische Aufsätze zur Objektiven Phantasie, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1969, pp. 57-58. Il titolo del saggio: "Weisen des 'Vielleicht' bei Simmel, Zum 100. Geburtstag", 1958).

18. L'affresco, opera di Andrea di Buonaiuto, si trova nell'antica aula capitolare di Santa Maria Novella, detta Cappellone degli Spagnoli, e rappresenta il trionfo della dottrina cattolica impersonata da Tommaso d'Aquino. Ai piedi di san Tommaso sono Nestorio, Ario, Averroè.

19. Il termine Abgesang sta qui per coda conclusiva. Il senso stretto è la strofa finale del Bar, antica forma musicale usata dai Minnesanger e dai Meistersinger nelle loro canzoni strofiche e costruita su uno schema A A B simile a quello dell'ode greca: Stollen (A), Gegenstollen (A) diverso nel testo ma identico nel metro e nella melodia, Abgesang (B) diverso da A nel metro e nella melodia. La forma Bar si ritrova con qualche variazione anche negli inni della tarda Antichità e del primo Medioevo, nelle canzoni trobadoriche, nel corale evangelico. Ricompare nelle arie sacre e profane del barocco e nei Lieder per pianoforte romantici. La struttura della forma Bar con molte varianti (ABB, AABB, AABA, AABB C) è riconoscibile anche nella forma sonata bipartita e tripartita.

20. "Pietà di me."

21.Cfr. Richard Wagner, L'opera d'arte dell'avvenire, tr. it. di Alfio Cozzi, Milano, Rizzoli, 1963, p. 78. In realtà Wagner si riferisce alla Settima sinfonia.

22. Gotterdammerung, atto in, conclusione della il scena.

23. "Chi osa schernirmi?", in Tristan, atto I, scena n (partitur

Breitkopf und Härtel, Leipzig 1904-1905, p. 20). Sono le prime parol di Isolde).

24. Ivi, atto n, scena I (Tristan, cit., p. 346).

25. "Noch losch das Licht nicht aus/noch ward's nicht Nacht im Haus", in Tristan, atto m, scena I.

26. "Im Sterben sich zu sehnen / vor Sehnsucht nicht za sterben", in Tristan, atto in, scena I.

27. "In des Welt-Atems / wehendem Ali ertrinkend / versinkend unbewusst", in Tristan, atto in, scena ni (Morte di Isolde).

28. "Quale re?", in Tristan, atto I, scena V.

29. "Sono in Cornovaglia?", in Tristan, atto in, scena I.

30. "O re, questo non te lo posso dire, e quel che chiedi tu non potrai provarlo mai", in Tristan, atto n, scena in.

31. La nota leggenda medioevale del Graal che ci è pervenuta nella stesura di Chrétien de Troyes, Robert de Boron e Wolfram von Eschenbach ha radici molto antiche e risale probabilmente alla tradizione celtica. Il sangue di Gesù contenuto nel calice viene generalmente messo in relazione con le "bevande di immortalità" (il soma vedico, l'ambrosia dei greci, l'amrità degli Indù, lo haoma avestico) che sono contenute in un Albero della Vita o Albero della Luce, simbolo solare. Anche la Cabala ebraica parla della "rugiada di luce", carica di influenze spirituali, emanata dall'Albero della Vita. René Guénon pone in relazione il Graal non con un semplice simbolo solare ma con lo stesso cuore di Gesù che in quanto Verbo manifestato nel centro dell'universo è assimilabile al "Cuore del mondo". Cfr. René Guénon, Simboli della scienza sacra, tr. it. di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1965, pp. 25-32.

32. "Come si separa gioiosamente il sole dal vuoto splendore del giorno." È il terzo dei cinque Lieder su testo di Mathilde Wesendonk musicati da Wagner nel periodo in cui componeva il Tristan. È intitolato Im Treibhaus (Nella serra), studio per il Tristan und Isolde.

33. Citato da una didascalia alla fine del ni atto dell'opera, nel momento in cui Parsifal scopre il Graal.

34. "Redenzione al redentore", espressione ricorrente nel li e nel III atto del Parsifal.

35. Nella mitologia nordica il Ragnarok è il disastro cosmico in cui Hi conclude la lotta degli dèi contro le forze ostili (i Giganti e gli abitanti del sottosuolo), con la distruzione della terra e del cielo tra le i H nume. È tramandato nelle due raccolte islandesi dell'Edda, l'una IHLotica, la più antica (tr. it. di Carlo Alberto Mastrelli, Firenze, 1951), l'altra in prosa composta alla fine del X secolo da Snorri Sturluson (tr. il. di Giorgio Dolfini, Milano, Adelphi, 1975). Il titolo di Götterdämmerung dato da Richard Wagner alla terza giornata del Ring des Nibelungen è derivato da un'errata etimologia del termine

Ragnarok che "lignifica "destino degli dei".

36. Sono tutte allusioni al Meistersinger e in particolare al "monologo della follia" di Hans Sachs all'inizio del in atto.

37. Il termine tedesco è Tonfali che è da intendere nel senso di cadenza del linguaggio (indicazione orale di Ernst Bloch).

38. "Una giovinetta turba dolcemente il mio cuore".

39. "Fervidamente desidero una fine beata". Si trova nella Cantata Wer weiss wie nahe mir mein Ende, di Johann Sebastian Bach, BWV 27.

40. "O capo pieno di sangue e di ferite", Passione secondo Matteo.

41. Le nozze di Figaro, atto IV, scena X, misura 34.

42. Meistersinger, atto I, scena in, partitura Eulenburg, p. 226.

43. "Ipocrisia."

44. "Io non ti voglio sentire, non ti voglio conoscere, misera voluttà, io non ti conosco."

45. "Preparati Sion con tenero desiderio a veder presto con te il più bello, il più amato."

46. "Molte grazie, ragazzo mio", in Meistersinger, atto III, scena I, partitura Eulenburg, p. 32.

47. "E la gioia che ricompensa". L'Hymnus fa parte delle Vier Gesan-ge, opera 33 per voce e orchestra.

48. "Splendido giorno", in Meistersinger, atto III, scena V, partitura Eulenburg, p. 554.

49. In italiano nel testo.

50. "Intrigo e amore." Dramma di Schiller da cui fu tratto il libretto della Luisa Miller di Giuseppe Verdi.

51. Di Jacques Offenbach.

52. Cfr. E.T.A. Hoffmann, Kreisleriana, in Romanzi e racconti, tr. it, di Carlo Pinelli, voi. I, Torino, Einaudi, 1969, p. 300.

53. La rivista illustrata per le famiglie "Die Gartenlaube" (1843-1943) ("Il pergolato del giardino") fu espressione, dopo la crisi rivoluzionaria del 1848, del secondo Biedermeier e accontentava "alla buona maniera tedesca, mentre dal melo cadono i fiori bianchi e rossi" tutti ' i filistei "amanti del buono e del nobile, tenendosi lontana da ogni discussione politica".

54. Paul Bekker (1882-1937) fece una radicale stroncatura della "Filosofia della musica" biochiana rimproverando aspramente allo Spirito dell'utopia di seguire l'ondata espressionista-socialista del 1918 senza rendersi conto che, come scrive Bloch, "Il complesso di pensieri del Geist der Utopie era stato pensato e fissato molto tempo prima della guerra e risale nei suoi inizi fino al 1907. Il libro fu scritto nei primi anni della guerra che non erano certo percorsi e scossi dal socialismo (secondo Bekker il Geist der Utopie sguaZZa nell'onda

socialista, espressionista); la stampa del libro era stata ultimata un anno e mezzo prima dello scoppio della rivoluzione" (Ernst Bloch, "Destruction of destructionism, Einige Kritiker 1922", in *Durch die Wüste*, p. 63).

55. "O gioia indicibile", in *Fidelio*, atto II, scena v.

56. Il senso della critica biochiana al rapporto Apollo-Dioniso nella nascita della tragedia è approfondito in alcune pagine del *Prinzip Hoffnung*: "Per lo Zarathustra-Anticristo, Apollo è unicamente patrono dell'addomesticamento e del ridimensionamento, e tutti coloro che distorcono gli istinti e calunniano la vita gli sono vicini. Sia Socrate sia Gesù vengono calunniati e immiseriti con questo stesso Apollo, e questi diventa pallido intelletto, misura addomesticante: tutto ciò sarebbe solo declino della vita e del suono dorato della creatura stessa, non ancora vissuto. [...] Proprio l'eccesso di ebbra possibilità e indeterminatezza, che la denominazione Dioniso intende, mostra quanta illuminazione del soggetto, quanto Apollo ci sia ancora da fare nell'uomo. [...] L'uomo non è stato ancora trovato, né come dionisiaco né come apollineo, anzi la sua incognita è ancora così grande che sia il canto e l'immagine di desiderio dionisiaci sia quelli apollinei hanno rispetto a esso sia ragione sia torto. Volontà istintuale e spirito oscillano e quel che essi reciprocamente formano, in totalità dialettica, avrà un nome unico. È l'ultimo di Apollo, ma anche il primo di Dioniso; al che entrambe le alternative scompaiono" (Il principio speranza, vol. Ili, pp. 1102, 1103, 1106). La funzione utopica sostanziale, che non è solo condizione trascendentale della possibilità dell'incontro con il Sé ma anche determinazione costitutiva degli oggetti, trova nella musica la sua espressione più adeguata perché essa si avvicina più intensamente all'immediatezza dell'istante di cui intuisce l'incompiutezza e l'attesa della pienezza.

57. Nella lettera a Leo Popper che apre il libro *L'anima e le forme* (1910) Lukàcs delinea l'essenza e la forma del saggio, di quella "poetica intellettuale" come lo Schlegel maturo chiamava i saggi di Hemsterhuis" (Gyorgy Lukàcs, *L'anima e le forme*, tr. it. di Sergio Bologna, Milano, Se, 1991, p. 37).

58. Arnold Schönberg, *Manuale di armonia*, a cura di Luigi Rognoni, tr. it. di Giacomo Manzoni, Milano, Il Saggiatore, 1984⁵.

59. È noto che Jean-Philippe Rameau aveva trovato nella serie degli armonici superiori di un suono fondamentale il modello "naturale" (la triade maggiore. Non riuscì però ad applicare il fenomeno degli armonici alla triade minore e non poté perciò dare una legittimazione "naturale" all'intero sistema armonico basato sui modi minore e maggiore. Alla fine dell'Ottocento Hugo Riemann cercò di risolvere il problema affermando l'esistenza "implicita" di una serie di armonici inferiori (già ipotizzati nel XVIII secolo da Giuseppe

Tartini) con frequenza sottomultipla a quella del suono fondamentale da cui prendono origine e perciò di intonazione più bassa e con andamento discendente, ma con la stessa successione di intervalli. L'esistenza degli armonici inferiori fu dimostrata sperimentalmente già nel 1927 da B. Van der Poi, ma ha un significato esclusivamente acustico e non musicale.

60. Atto I, scena XV.

61. In tedesco *Raummusik*, musica dello spazio come cosmo, universo. È un'allusione alla musica mundana, il più elevato dei tre generi in cui Boezio suddivise la musica: mundana, humana, instrumentis. E prodotta, come nei pitagorici, dall'armonia delle sfere celesti e pur non essendo percepibile dall'uomo costituisce il significato ultimo, la sublimazione della musica humana. Boezio abbandona così la concezione puramente pedagogica di Platone e Aristotele e si ricollega direttamente ai Pitagorici che riconoscevano alla musica una funzione di purificazione spirituale, inserendola in un sistema etico-filosofico: "Unde fit ut [...]¹ musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit" (*De institutione musica*, 1,1).

62. È la citazione di una frase di E.T.A. Hoffmann (*Romanzi e racconti*, cit., voi. II, p. 541).

63. *E mercante di Venezia*, in William Shakespeare, *E teatro*, tr. it. di Cesare Lodovici, voi. in, Torino, Einaudi, 1960, pp. 169-170.

Il mistero

Cerchiamo dove sia scomparsa la chiaroveggenza. Un fiume si esaurisce nel suolo; molto lontano, in una regione arida, emerge improvvisamente un altro fiume prima mai visto, che non ha qui le sue sorgenti. Si può senza dubbio congiungere i due fiumi in uno solo, ma ci è lecito mettere in relazione con la stessa sicurezza la chiaroveggenza e la musica? Non potemmo mai vederle insieme: quando l'una scompariva cresceva lentamente l'altra alimentata, a quanto sembra, proprio dalle stesse forze. Ma non sappiamo se tendessero anche allo stesso uso di queste forze, a un prodotto simpatetico. Perciò se si vuol stabilire cosa fosse un tempo ciò che ora è musica, proprio per conoscere più esattamente che cos'è la musica, neppure la riconosciuta affinità basta in sé per darne una determinazione più approfondita.

Poco per volta infatti diventiamo ciechi anche nei riguardi dell'esterno. Lo siamo diventati già da molto tempo davanti a ciò che ci sta sopra, anche la chiarificante luce cristiana è svanita. Gli occhi sensibili si apersero più tardi di quelli sovrasensibili e giunsero quando questi si chiusero; o meglio, l'aprirsi degli occhi dei sensi, rivoltosi e penetranti, fece sì che il mondo sovrasensibile retrocedesse sempre di più fino a esaurirsi completamente. Prima, nel tempo di cui ci testimoniano le fiabe, l'esterno appariva velato o del tutto invisibile, ma dietro di esso si muovevano luminosissime le anime dei diversi gruppi, gli spiriti delle fonti e degli alberi, l'angelo custode, Sirio e Orione il cacciatore, le nubi variegate del cielo notturno e tutta la prossimità dell'altro mondo. Ma ci torna alla mente quell'ammiraglio romano che osò compiere un'azione prima inaudita, facendo gettare in acqua i polli sacri perché, rifiutando il cibo, avevano dato un presagio funesto per la battaglia marina: se non vogliono mangiare è segno che desiderano bere! - disse, ancora al tempo dei libri sibillini. Così ben presto gli organi di senso acquistarono maggiore acutezza, il mondo visibile si fece denso, schiacciante e definitivamente reale, mentre il mondo sovrasensibile divenne invisibile e decadde a oggetto di fede, puro concetto, guida celeste o piramide di idee platonico-plotiniana. Anche gli oracoli divennero ambigui e persino incomprensibili e in tal modo si ebbe un rafforzamento dell'ai di qua e l'instaurarsi di un

criterio sempre più razionale che teneva conto solo dei militari, della giurisprudenza, della calcolabilità e del nesso reale delle cause; finché ai tempi di Cesare Augusto era del tutto scomparso qualsiasi contatto sensibile o anche solo intellettuale con la trascendenza. A quel punto nacque Gesù, metempsicosi di Dio stesso, e davanti alla grazia di questa luce che brilla anche nelle tenebre, di questa incarnazione di nuovo pubblica che anche gli organi di senso possono riconoscere, di questo pellegrinaggio terrestre, della "pubblicità" del mistero del logos, gli uomini poterono di nuovo sentirsi sicuri del sovraterreno. Ma è ormai da quattrocento anni, da Lutero e dal Rinascimento, che vediamo agire una realtà ambivalente malgrado il riemergere dell'«ai di qua e la rinnovata violenza con cui ciò che è libero, virile, operante, luciferico e dotato di ragione si muove e ci getta nel mondo e nel sovramondo. A poco a poco anche intorno a noi cominciano infatti ad addensarsi le tenebre, dopo che sopra di noi tutto si era chiuso già da tanto tempo. Avanza la notte, una notte non solo parziale come nell'epoca romana; cominciano ineluttabilmente a sfuggire anche i primi piani dei sensi, come già da tempo scomparsa è l'alta luce cristiana che si era manifestata in essi. Eppure la luce dell'«Io arde nell'intimo, chiara e vivida, e potrebbero destarsi grandi forze che non si fanno ingannare. L'anima piange in noi e si strugge dal desiderio di andare oltre, pone Dio e il sogno; e dall'anima, e solo da essa, nasce ciò che respinge la tenebra della notte come Orfeo le ombre e ha per meta solo questa intimissima Euridice. I soggetti sono l'unica cosa che non può spegnersi. Iti tutta l'oscurità esterna e superiore ed è indubitabile che il Salvatore viva e voglia ritornare; ma ha perduto, come Dio stesso, ogni oggettività e non ha più la forza di giungere e di agire in «I liena luce. È giunto il tempo della purissima magia del soggetto • •he Gesù ha immerso in noi, la magia del più totale sviluppo luci- lorico-paracletico. Perciò qui l'unica salvezza è il legame che si ribella e cerca se stesso sopra ogni estraneità: il legame tra l'«Io morale che può ancora ardere soltanto nella notte della luce esterna e superiore e il Dio che tace, ci abbandona e indugia prima di trasformarsi in Spirito Santo, che si esprime nel grido, nella preghiera e nella profonda forza elettiva dell'«ateismo" eroico-mistico.

E così mentre noi, cupi e gravidi, ci riflettiamo tuttavia in maniera stranamente bella, un'altra chiaroveggenza ha fatto ritorno. Era presente da tempo e oggi agisce quasi di rimbalzo, ma tutto in essa è diventato diverso, più solitario, più inerme, più produttivo, non più specchio dell'«estraneo, ma già nella sua funzione luce irradiata nel vuoto che ci sta davanti. Lo sguardo giusto si è trasformato; i persiani, i caldei e gli egiziani, i greci e gli scolastici sono completamente privi di una musica degna di nota, sono maestri del compiuto e del concluso, delle figure fisse e delle definizioni,

dei riflessi e non delle produzioni e hanno il salario che spetta loro, il salario della chiaroveggenza suscitata dall'immagine e di un cielo garantito pieno di oggettività concrete e visibili; ma agli uomini nuovi in luogo dell'antico regno delle immagini, in luogo dell'antica esuberanza senza patria, è stato donato il canto di consolazione della musica. Per questo i grandi musicisti sono divenuti importanti nella misura in cui si è allentato il loro legame con la terra e la connessione fissa e spirituale con il mito; neppure i canti popolari e religiosi sono le ultime fonti di alimentazione, né portano concretamente, ora che sono scomparsi, la sostanza ultima della musica; e come questa è cresciuta ed è divenuta costitutiva, così anche la filosofia è stata costretta e dotata per cercare l'atto, la sostanza come processo, la verità come superamento del mondo. In questa chiaroveggenza dell'orecchio, della musica e della produzione esiste quindi una luce diversa e il suo pianeta, diversamente dall'antica mistica che aveva a che fare con realtà compiute e in sé estremamente chiare, non è ancora ruotato tanto da permettere di conoscere anche l'altra faccia nascosta a noi e a se stessa. Se dunque chiedessimo che cosa fosse anticamente, nei periodi della chiaroveggenza ancora privi di musica, ciò che oggi, nell'età moderna, comincia a manifestarsi come musica, per comprendere a quale meta tenda la musica e quale fine abbia, vedremo che la riconosciuta affinità tra chiaroveggenza e musica basta solo a determinare il livello comune ma non riesce a stabilire la funzione trasformata né a dichiarare il contenuto dell'oggetto che si trova spostato in avanti. Sarebbe assolutamente fuori strada chi le attribuisse l'antica meta a causa dell'analogia dei due cammini regali, chi pretendesse di popolare con le forme del mito astrale o del mito semiastrale della Trinità il giorno nato tutto nel suono, il giorno che un tempo sorse solo per risonare agli orecchi dello spirito, l'inaudita intima immagine celeste della musica, la sonorità del mondo devacanico presagita antichissimamente e contrapposta all'aura coloristica del mondo astrale - quindi la tenebra dell'attimo vissuto in tutta l'ampiezza del suo splendore integrato e sonoro. Ma ora sorge qualcosa di diverso e di incredibile, la nostra stessa gloria segreta; "Andiamo! Già il mondo è tutto grigio, l'aria è rinfrescata, cala la nebbia; proprio la sera si apprezza la casa";¹ non senza un profondissimo motivo i disordini, i crolli luciferici e satanici dell'Alto, le notti d'avvento paradossalmente ottenebrate dell'età moderna sono diventati i luoghi natali della musica. E in questo senso essi diventano luogo natale del nostro cammino più proprio e storicamente interiore: origine della redenzione dal corpo come da ogni mero dovere e nuda definibilità intraumana; della liberazione da ogni essenza dell'opera e da ogni trascendenza in cui non compaia l'uomo; per un'etica e

metafisica dell'interiorità, della fraterna intimità e del mistero in se stesso svelato che sarà la totale esplosione del mondo e il mattino della verità sopra ogni effimero sepolcro.

Qui non ci occorrono paure, delusioni o inganni. Non si può più dire che, come i sogni svaniscono al risveglio, anche ciò che vive solo nell'Io e non trova altra conferma debba necessariamente essere privo di essenza. Può darsi invece che ciò valga per le nostre piccole emozioni; in questo caso è certo possibile che a procurarci i dolori e le gioie della vita sia soltanto la spessa coperta del corpo in cui siamo avvolti. E come nel sonno crediamo di soffocare sotto montagne che ci crollano addosso se il piumino sale a coprirci la bocca, così questa terra e questo corpo proiettano luci, suoni e freddezza nel sonno settuagenario dell'Immortale e di qui formano la storia ingrandita dei loro dolori e delle loro gioie; e al loro risveglio sono vere solo poche cose, come disse Jean Paul, anzi possiamo aggiungere che nessuna di esse fu vera, ma che vedemmo un riflesso che nulla ha di comune, nemmeno la contraddizione, con l'anima appassionatamente commossa che si ritrae non solo dal corpo ma anche da ogni definibilità intraumana. Ma se ciò che il suono dice deriva da noi, in quanto noi ci introduciamo in esso e parliamo con la sua grande voce macantropica, allora questo non è un sogno ma un solido anello di anime al quale nulla corrisponde perché nulla di esterno gli può corrispondere, perché la musica, essendo arte intimamente utopica, sta al di là in tutta la sua ampiezza di tutto quanto può essere provato sul piano empirico. Né dobbiamo preoccuparci al pensiero che questa realtà elevata e migliore di noi non voglia regredire in noi. Proprio come non occorre indignarsi perché davanti alla musica (come in genere anche alle arti figurative) si erige una barriera che costringe continuamente l'uomo a guardar dentro e ad attendere stando di fuori. Neanche in questo caso ci si deve consolare con l'apparente religiosità di chi dice che si dimenticano più facilmente le proprie lacrime di quanto non si possa mai dimenticare l'ineffabile giubilo degli angeli; e non occorre neppure irrompere con disperata gelosia nel puro simbolo donatoci nella musica come nelle parabole allegoriche e nella simbologia dell'antichità. La porta di servizio della pura contemplazione è sfondata e appare un simbolo diverso da quello allegorico nella sua essenza estranea all'uomo o a lui esterna almeno in parte, che ci avrebbe schiacciato e arso come lo Zeus adirato, se si fosse manifestato nella sua totalità. Il suo carattere simbolico era costituito da una trascendente incomprensibilità mai risolta nel suo farsi visibile e nel suo volgersi a noi. Ma dietro il suo falso carattere simbolico-allegorico che sussiste solo per noi non troviamo solo la nostra tenebra ma anche, come in Egitto, la mortale chiarezza dell'errore, della luce estranea e del mito astrale. Ma il suono cammina

con noi e alla fine non si ritira allegoricamente in una patria a noi estranea e proibita. Pur rimanendo solo allusivo e ancora inautentico, non si riduce a un I segno e il suo linguaggio enigmatico non vuole nasconderci nulla che sia già risolto sul piano ultraterreno: la funzione della musica è invece la più completa apertura, e il mistero, il comprensibile-incomprensibile, il simbolico in essa racchiuso è l'oggetto umano più proprio a se stesso realmente velato. Il suono cammina con noi ed è Noi, non ci abbandona dopo la tomba come le arti figurative che pure all'inizio sembravano indicare tanto in alto oltre di noi, verso il rigoroso, l'oggettivo, il cosmico; è invece come le buone opere che ci seguono oltre il sepolcro, appunto perché il sublime della musica, il nuovo simbolo non più pedagogico ma reale (reale Symbol), mentre sembra stare tanto in basso e non essere diverso da un semplice fuoco che divampa nella nostra atmosfera, è invece una luce che splende nel lontanissimo eppure intimissimo cielo delle stelle fisse, è il vero problema del Sé e del Noi. Il suono formato non rimane un vis-à-vis, ma racchiude qualcosa che ci fa porre la mano sul cuore, che ci attornia e ci evoca con noi stessi, che alla nostra ricettività bisognosa ed eternamente interrogativa dà come risposta se stesso o perlomeno quella diretta e purificata richiesta di patria che è come la sua stessa eco. Il suono crea un cerchio di significati simbolici che è sovrareale e non allegorico solo rispetto alla sussistente incompiutezza del suo modo di ornamentare l'Io: il cerchio dell'uma-namente intuibile nell'uomo, della gnosi del problema del Noi senza discontinuità e superiore alla species.

Dunque la chiaroveggenza (Hellsehen) è spenta da lungo tempo. Ma quando mai potrebbe giungere nella musica l'ora del linguaggio, se non si stesse avvicinando l'udir chiaro (Hellhören), la nuova vista interiore che, ora che il mondo visibile si è fatto troppo debole per sostenere lo spirito, chiama a sé il mondo udibile, il rifugio della luce e il primato dell'accendersi, invece del primato della contemplazione durato finora? Il luogo musicale è ancora vuoto e solo oscuramente risuona nei rapporti metafisici. Ma giunge un « tempo in cui il suono si esprime e parla, in cui i veri candelieri sono infine posti nell'Io superiore, in cui ciò che a Brangane pare ancora un risonare di corni Isolde sente come mormorio della fonte nel silenzio notturno, in cui i nuovi musicisti precederanno i nuovi profeti; è alla musica che vogliamo destinare il primato di una realtà altrimenti indicibile, a questo nocciolo e Inerme, a questo riflesso della multiforme notte di morte e della vita eterna, a questo seme dell'intimo mare mistico della Comunità, a questa Gerico, a questa prima dimora della Terra santa. Se potessimo chiamarci per nome la nostra Testa giungerebbe e la musica è l'unica teurgia soggettiva (einzige subjektive Theurgie). Essa ci conduce nella calda e profonda camera gotica dell'intimo che

risplende solo in mezzo all'oscura tenebra, l'unica da cui può ancora giungere la luce che deve distruggere e disperdere il disordine, la potenza infeconda del mero esistente, il brutale e brancolante delirio di persecuzione della cecità demiurgica e lo stesso feretro dell'essere abbandonato da Dio, giacché non ai morti ma ai viventi venne predicato il Regno; e così questa nostra calda e profonda camera gotica che conosciamo appena nell'ultimo mattino sarà eguale al Regno dei cieli disvelato.

Note

1. J.W. Goethe, *Faust*, parte I, tr. it. di Vittorio Amoretti, Milano, Feltrinelli, 1976, voi. I, pp. 57-58.

La forma del problema incostruibile

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse
Dante¹

Noi stessi

Io sono in me.

Con ciò dobbiamo infine cominciare.

Ma dove soffro di essere ancora poco; dove sbando e sono corrotto? E dove sono invece accorto e puro? Eppure non siamo né corrotti né puri, ma appariamo fangosi, tiepidi e repellenti.²

È piuttosto poco, e quasi tutto viene coinvolto in questo. Anche ciò che è buono, poiché l'uomo sta ugualmente indeciso nell'opaco e nulla si fa colore. Chiaro è solo il fatto che noi siamo ben poco gli uni per gli altri e possiamo trascurarci vicendevolmente senza rendercene conto. E benché ne siamo coscienti, benché ci sia facile porgere aiuto e "farci altri"³ con operosità piena di inventiva, finiamo per riscaldare presuntuosamente solo noi stessi, e lo sguardo resta vuoto. Inoltre per la maggior parte gli uomini che ci circondano sono diventati talmente pigri e sordidi, particolarmente da quando sono coinvolti nell'economia del denaro di cui portano il marchio, che quasi nessuno è capace di più gravi moti interiori. Anche gli uomini più liberi e più spirituali marciscono nonostante la loro anima piena di vita, malgrado tutta la finezza di cui danno prova nei riguardi di chi agisce e chiede aiuto, sostituendo alle opere i discorsi, l'esperienza sentimentale e la sensibilità morale. Sono assai lontani dal sentire che essi stessi e non gli altri sono colpevoli, dal riconoscere che chi sta nelle tenebre non ha ricevuto da loro abbastanza luce per uscirne. Al contrario, essi separano da sé la vita morale che non sanno distinguere dal resto e giudicano spenta e senza tensione, e in tal modo viene misconosciuta e sprecata tutta la tensione comunitaria della sua intima essenza. Il senso di angoscia, rimorso, colpa, il risvegliarsi in noi del germe spirituale, è riservato ai criminali, e il cuore resta fiacco.

La nostra fermezza

Ma io esisto solo per creare.

Sembra così che l'opaco scompaia ancor più profondamente.

Ma chi sono io per poter creare? Valgo così tanto o sono tanto amato? Non sempre lo si avverte, il freddo interiore aumenta a dismisura. Ma donde derivano le mie possibilità, se non scopro nulla in me che le adegui? Esse fanno di ogni fiore primavera, permettono che ogni idea si estenda e diventi grande, seria e oggettiva, ed esprimono un giudizio su di noi. E nelle nostre possibilità e conoscenze arde con più vigore ciò che noi siamo "altrimenti". Se i deboli sono vuoti e mendaci come le loro parole, anche chi crea è talmente distante da se stesso, dal suo sapere e dalle sue opere (che oggettivamente non sono né vuote né false), che la sua situazione è ancora più carica di responsabilità e viene resa più opprimente da questo amore immeritato. È memore del detto di Jacobi secondo il quale chi sa compiere il bene e non lo compie, è un peccatore. Qualcosa di analogo sentiva probabilmente Haydn quando cadde in ginocchio ascoltando per la prima volta l'accordo della luce nella Creazione, e ringraziò Dio per aver creato l'opera. Questo non è né umiltà né orgoglio (o non ha bisogno di esserlo), ma esperienza d'angoscia morale, riconoscibile soprattutto in chi crea e si sente spezzato dalla dimensione della sua opera, e vorrebbe rimettere a Dio questa capacità che l'opprime.

Ovviamente ciò presuppone che io stesso creda nell'opera. Ma se l'Io non è molto forte e sicuro nel suo colore, non trova certo un aiuto nel nostro tempo che, sorprendentemente, non solo preferisce credere al visibile anziché all'invisibile, ma nell'ambito dello stesso visibile considera il singolo, il suddiviso, più reale del tutto. Da molto tempo la tendenza dominante, tecnicamente convalidata, è di costruire l'insieme in base agli elementi che si possono più facilmente variare e trasformare, partendo così dal punto più basso. Ciò è gravido di conseguenze e porta alla totale disgregazione di ogni originale, poiché considera reali e trasformabili solo il terrestre e il calcolabile, pur altro limitati agli istinti ed ai contenuti più semplici. Per quanto questa impostazione che parte dalle semplici particelle o la tecnica della trasformazione nel piccolo si siano dimostrate benefiche anche praticamente, tuttavia esse sono decisamente e forse inconciliabilmente contrapposte alla forza e all'atteggiamento del "Ecco io faccio tutto nuovo". L'incredulità indebolisce l'anima, che non vede più di fronte a sé il sostegno di una fiorente realtà, di un luminoso impulso o di una semplice pienezza.

In tal modo gli uomini affondano in sé, senza una strada, senza una meta che trascenda i loro giorni. Essi perdono ciò che hanno di più autentico, il loro esser-desti, il loro esser- contenuto, la loro esistenza, e rimangono privi del loro polo, della coscienza della meta che

insieme avvince e oltrepassa; fino a che, dinanzi allo sguardo "sapiente", tutto ciò che è alta tensione e grande violenza si atomizza in particolari falsi e disincantati, e ogni fioritura si muta in ritocco o in fittizia sovrastruttura. Non prendiamo in considerazione chi ne è pago e soddisfatto, perché non pensa e non è degno della nostra attenzione. Più in alto sta chi almeno si dispera per la situazione in cui si trova; ma solo il creativo combatte in tutta la profondissima coscienza delle sue forze costruttive contro la disgregazione troppo tecnica o carica di risentimento. Ma neppure il creatore riesce a essere presente sempre e ovunque, né può credere facilmente in ciò che il suo pensiero accende in lui e sopra di lui. Questo dubitare e disperare ancor sempre indifesi, questa mancanza della serietà che sfida la morte, propria del Sì incondizionato alla visione, è la seconda esperienza d'angoscia, quella logica: è la preoccupazione dell'uomo produttivo di non essere, anche in quanto tale, totalmente autentico e fermo.

La nebbia, la spedizione di Alessandro e la grandezza del sì

Non ci è neppure concesso di essere autentici.

Ma forse è tanto difficile solo perché, stando nascosti, noi potremmo avere fermezza troppo presto.

Siamo ancora lontani dall'adeguare le cose che creiamo, e spesso è come se la casa non fosse abitata. Il nichilismo analitico non è soltanto distruttivo, ma va a colpire anche più in profondo, nel centro stesso: oggi ci muoviamo nella massima oscurità mai prima d'ora apparsa nella storia, che avvolge l'intimo e soprattutto l'esterno e l'alto. Ci accorgiamo inoltre di aver smesso a poco a poco di partecipare interiormente alle feste, che sono diventate una meschina abitudine. Forse Nietzsche aveva abbastanza fede in ciò che diceva, e così forse Schopenhauer, con la sua potente esperienza di vita, e Spinoza, more geometrico; eppure a ognuno di questi manca la forza profondissima del venir- coinvolti e il giorno di Damasco rimane insostituibile. Anche Kierkegaard credeva solo alla fede come possibilità, e anche Dostoevskij è ben lungi dall'aver vinto il veleno della scena del Grande Inquisitore; e come Lutero fu costretto a confessare di aver creduto in Dio solo due volte, così anche Pascal nell'Apologia del cristianesimo assicura in tutta sincerità che è sempre più vantaggioso puntare sull'esistenza di Dio e sul Giudizio anziché sulla non-esistenza. Scommessa che all'intelletto non avrebbe potuto sembrare tanto persuasiva, ponderata e rassicurante, tanto lontana e diversa dalle

prove medioevali dell'esistenza di Dio, se anche in Pascal il fuoco incondizionato non fosse spento. In questo nostro evo moderno la materia è greve e le anime hanno perso sempre di più la loro delicatezza e fermezza, tanto che il Natale, la Pasqua e la Pentecoste ci appaiono come un unico Venerdì Santo, come la triste e vana conoscenza della morte del Salvatore, quasi egli fosse stato trucidato già nella mangiatoia; vuoto si libra nell'aria il presagio della gloria. Così in questo singolare evo moderno si sono trovati continuamente accostati e alternati la crudeltà e il battismo, il Rinascimento più profano e il barocco più estatico, la bassezza del più miserabile filisteismo e il sogno a occhi aperti della musica e della speculazione senza alcun legame con il pulsare della vita e prossimi all'irritante vuoto. Eppure proprio questo ci fa di nuovo sentire che nella nostra vita straordinariamente oscura e triste vi è qualcosa di importante che non va. Ci è almeno rimasta la disperazione di non credere che l'uomo interiore si fermi a metà, muovendosi e vestendosi soltanto secondo la conoscenza; ci è rimasto, e si è persino rafforzato, il presentimento della nostra forza nascosta, del nostro latente sorgere e Oriente, del nostro fermo possesso, finalmente svelato, finalmente giunto vicinissimo a noi.

Così aneliamo almeno a penetrare nel colore. La vita autoctona è finita e anche i resti della sua linfa sono diventati sempre più soffocanti. Ma in noi profonda vibra la volontà di un diverso fermento, e cerchiamo il grano che qui non è germogliato. Dunque andiamo verso Oriente; fu sempre vano opporsi a esso. I greci combatterono contro i persiani vincendo a Maratona e Salamina, ma Alessandro celebra le nozze con Rossana, scioglie la guardia del corpo macedone e muore a Babilonia. Scipione distrugge Cartagine ma il semita Pietro distrugge Roma e la penitenza dell'imperatore Teodosio davanti al vescovo di Milano fu la tarda e definitiva vendetta per Zama. In seguito i franchi combatterono contro gli arabi, vincendo a Tours e Poitiers, ma il papa ordinò le crociate, e con gli eroi del Santo Sepolcro anche la cavalleria e il Cantico dei Cantici, le arti gotiche e le scolastiche vanno dall'Oriente verso l'Europa. Perciò il cammino etico e spirituale si volse sempre a Oriente per chiedere aiuto, sia all'inizio sia soprattutto alla fine, quando si disgregò la vita malvagia e crudele del mondo europeo, chiusa nel gelo della sua incredulità. Rispetto all'Oriente e al fecondo caos di tutte le grandi religioni, l'Europa è diventata spesso e chiaramente una penisola aperta la cui sorte è di creare contatti per non spegnersi sempre di nuovo nella meschinità di un puro atteggiamento intellettuale e nell'anemia religiosa. Malgrado ciò, l'autosufficiente orgoglio greco-europeo dei periodi normali non aveva un'idea precisa del mondo e della storia dell'Oriente, benché anticamente costituissero una totalità culturale gravitante intorno a

Isfahan, l'Olimpia medioevale, in cui convenivano rappresentanti di Tangeri, Tunisi, il Cairo, Istanbul, Bagdad, Dehli e persino Pechino. Ma Alessandro a vent'anni si diresse consapevolmente verso la Persia inseguendo i suoi sogni come in una fiaba, in tutta la vana presunzione giovanile di Alcibiade e del più puro Ottone ni, ma occupato dalle visioni e dalle mete volte a dirigere la Grecia verso l'Asia e a portare nella storia il grande Logos, in cui costringere con violenza il caso indifferente del cosiddetto governo del mondo. Egli non partì per portare maledizioni ove poi avrebbe dovuto controvolgia benedire, benché il fine dato a intendere a lacedemoni e ateniesi fosse la vendetta contro il nemico tradizionale; e a Troia ritornò non per distruggere, poiché in Grecia non esistevano più Tirinto e Micene. Eletto condottiero della Lega ellenica, Alessandro lasciò la patria per discendere al suo "primo grado", stanco di ogni artificioso occidentalismo, non diversamente da Eraclito, Pitagora e Platone che abbandonarono le statue troppo umane, l'eufrosyne senza abissi e la sfera perfetta del mondo per portare in terra l'anelito, la trasparenza neoplatonica, la forma a cupola. Quando l'Europa immersa nelle tenebre risuonava dei passi dei barbari e da tempo scomparso era lo splendore del mondo pagano, simile a un rosso tramonto che si perde in attraenti lontananze, quando nella chiesa brillava ancora una luce, una luce diversa posta non solo in basso, e dall'ai di là le stelle ardevano di nuovo verso quaggiù, come il bagliore di una fede che non era più in questo mondo e di questo mondo, - ecco di nuovo avanzarsi sull'Europa il magico mito, sovrastando le conseguenze dell'antichità, un essere angoloso, gotico che copriva ogni cosa con la sua volta trascendente, trionfatore e superstite anche oltre l'irrompere del Rinascimento. Ciò che abbandonò Alessandro, il greco più puro, hanno egualmente abbandonato Michelangelo, Schelling e Schopenhauer, per portare attraverso l'Europa nell'azione e nella perspicuità del concetto qualcosa di misterioso.

Ma anche noi, noi prima di tutto, tardi uomini dell'Occidente, continuiamo a cercare; e come un sogno di nuovo si avvicina

l'Oriente. Anche le nostre anime malate e vacue vanno verso una Ex oriente Lux. Questo ci risulta doppiamente naturale fin dall'inizio del secolo per una certa riduzione dell'auto sufficiente filisteismo culturale. Nel suo calore e nella sua attesa tutta la Russia sconfinata ci appare come un susseguirsi di grandi fiumi e di pianure, come un'India avvolta nella nebbia. Ma ciò che più conta è che la sua mistica speculativa e la stessa metafisica, spirito del nord, sono di nuovo strettamente connesse alla magica Asia dall'affinità dell'approfondimento interiore e dalla pietas autenticamente teurgica; senza tacere per amore di Sion e senza fermarsi per amore di Gerusalemme. È proprio questo quindi il punto di partenza che

permette agli occidentali trasformatori ma vuoti di reinserirsi in ciò che v'è di più profondo. Senza l'eccelso Oriente, l'Oriente della Bibbia, sulla terra non esisterebbe la memore coscienza che si estende e immagina il mondo, giunta in Europa fin dai tempi di Agostino, né troveremmo nel sopramondo la diversa interpretazione delle proprietà di Dio trasformate in modelli per gli uomini. Ma soprattutto non vi sarebbe la visione finale che si lega radicalmente a un Universale della vita e del tendere (*tiberhaupt des Lebens und Strebens*); la coscienza apocalittica deriva tutta dalla piccola Attica possibile anche in origine. Deriva dalla Bibbia e dal suo altare, che è orientato proprio a Est, verso l'estremo Oriente-Oriens. "Il prossimo anno a Gerusalemme": anche questa preghiera post-biblica che riguarda l'Europa della diaspora era simbolicamente racchiusa nella profondità di una forma di Cristo⁴ più autentica di quella che l'Europa avesse o potesse avere di per sé senza la voce di Patmos. Dall'Oriente che non è solo materno giunse quindi una memore coscienza più umana dello stesso Adamo greco, mostrando una pienezza terrena ancora tanto attica, benché il mondo non ne sia ancora ricco; al contrario.

Pertanto non siamo soltanto esseri sradicati, ma c'è qualcosa di diverso che spinge in avanti la nostra cupa vita. Se così non fosse, il nostro apparente distacco ci impedirebbe di ricordare, forse persino storicamente, come era la vita e come di nuovo si volge a noi. In questa affinità elettiva, in questa comprensione produttiva (che forse è persino un "frintendimento"), ci sentiamo come quel re persiano del libro di Ester, che aveva appreso la storia dell'ebreo Mardocheo facendosi leggere le Cronache del regno durante le notti insonni. Anche nella storia dello Spirito troviamo più di un debito dimenticato e non estinto, più di un'azione a cui non fu dato compenso, più di un sogno ardito che non si è ancora compiuto. Il nostro secolo può vedere la sua realizzazione, e la coscienza dell'incondizionato ed il concetto dell'Universale possono trovare una forza nuova ed inattesa. Ma intanto si leva una fitta nebbia e siamo pervasi dall'insicurezza che ci chiude nei nostri limiti, confonde le forze e offusca la meta. Di nuovo il demone del freddo ci circonda da ogni parte, dissimula la sua esistenza e il suo piede caprino,⁵ regna indisturbato come puro nulla e totale disincanto, escludendo gli uomini dal segreto. Ma di qui sgorga al tempo stesso il paradossale coraggio di profetizzare la luce proprio dalla nebbia. In altri termini, il No non sarebbe tanto potente se non trovasse un degno e pericoloso avversario nel Sì presente in noi,⁶ se quindi sotto la vita offuscata, sotto il nichilismo dell'epoca moderna, non si ridestasse l'ignota forza di una fantasia etica che proprio per questo trova disseminati sul cammino paure e ostacoli innumerevoli.⁷ Perciò in questa vita desolata quasi tutto cerca rifugio in noi, giardinieri dell'albero più carico di mistero che nascerà. Nel crollo

della terra e del cielo solo in noi v'è ancora luce. L'ora creativa e filosofica per eccellenza è giunta: a realizzarla ci aiuta il sogno a occhi aperti perennemente concentrato su una vita più pura e più elevata, sulla redenzione dalla malvagità, dal vuoto, dalla morte e dall'enigma, sull'unione con i santi, sulla trasformazione paradisiaca di tutte le cose. Solo questo speculativo sogno del desiderio crea qualcosa di reale ascoltando la propria profonda voce interiore, finché non riesce a penetrare nell'anima, nel terzo Regno dopo le stelle e il cielo degli dei - nell'attesa della parola, volto a illuminare l'età eccelsa. L'impulso a divenire conformi a sé trascina l'anima nel terribile mondo, nella sua ignoranza, nel suo errore, e nella cattiva coscienza della sua fine; ogni essente ha la sua stella utopica nel sangue e la filosofia non sarebbe nulla se non costituisse la soluzione in pensieri di questo cristallino cielo della realtà rinnovata. La vita ci circonda senza sapere dove va, solo noi siamo ancora leva e motore; il senso esterno e quello rivelato ristagnano, ma il nuovo pensiero emerge e irrompe nell'avventura piena, nel mondo aperto, incompiuto e sognante, nelle tenebre e nelle macerie ammassate da Satana, la Barriera. Per nominare Dio col nostro ostinato presentimento, con l'immane possanza della nostra voce umana, armati anche della disperazione; senza quietarci finché le ombre più interne non siano dissipate e il mondo non sia stato asperso con quel fuoco che è nascosto dietro di esso, o deve essere ancora acceso.

Lo si deve accendere soprattutto perché la nostra fiamma non riesce ancora a sprigionarsi e non vi è nulla di veramente puro. Anche oltre la nebbia è ancora viva la disperazione di non credere veramente in nulla, di dover ancora presentire per vedere che alla fine la strada è sbarrata. Non è del tutto vero che il pollone dell'autenticità e della fermezza non si è ancora manifestato in noi solo perché è nascosto dalla trascendenza negativa di una soverchia immanenza tutta chiusa nel peccato; come se la musica e la memore coscienza dell'epoca moderna, che circoscrivono sempre più da vicino l'incondizionato, avessero salvato ciò che vi è di più puro e saldo dall'ignoranza e dagli errori del mondo. Ma nonostante tutta la fiducia che l'epoca moderna può nutrire sulla costante presenza dei suoi Orientali, testimoni del sempre vivo processo salvifico dell'anima, pure la nostra stessa parte più intima si trova ancora al di là della nebbia dell'inessenziale ed è immersa nell'ombra profonda, nell'incognito di se stessa, in un incognito morale-metafisico. Perciò essa non solo esprime in maniera riflessiva e premeditata la revocabilità sociale di ogni forma di rispetto o irriverenza, ma non permette in nessun modo che la più profonda autenticità, l'unione della nostra intensità con se stessa, il suo rinnovamento e il suo riparo dietro la visione abbiano piena riuscita nella chiarificazione etica produttiva del Sé e del Noi. Dobbiamo

quindi di nuovo accontentarci, sebbene la caduta sia accompagnata da un'ascesa segreta e sconosciuta: possiamo solo preparare e formulare parole e concetti, affinché siano assunti e difesi dall'identificazione.⁸ Così sia! e possa questo nostro tentativo formare lo sguardo giusto, lo sguardo che penetra completamente in noi e svela gli straordinari enigmi della nostra esistenza! Queste parole, questa preghiera della conoscenza, questo sofferente e ripetuto indietreggiare davanti a ogni splendore della visione realizzante, hanno di nuovo il vizio di una preoccupazione solo parziale di un'opera non seria e solo intellettualmente artistica, ancora sospesa negli stadi intermedi, digiuna nella sua evidenza troppo oggettiva, , ancora troppo astratta nel suo oscuro ottimismo e nel suo giubilo trascendente. Il che vale in primo luogo per ogni pompa ecclesiastica tradizionale, oggettivamente garantita e - aliter sed eadem - per ogni panlogismo perfettamente compiuto. Perciò non vi è solo l'ombra che il Nemico proietta contro la nostra forza e contro la luce che occorre accendere dietro al mondo, i Poiché anche la forza umana, in hoc statu nascendi, è avvolta nella sua stessa ombra spirituale, ignora la profondità del suo intimo e il centro in sé è ancora notte, incognito, fermento, intorno a cui ' sono costruite tutte le cose, gli uomini e le opere. Ma il mondo attuale non sovrasta la possibile luce che emana dall'Esodo biblico, con l'ordre du coeur alla fine, con la nuova Gerusalemme che subentra all'antica Roma.

Kant e Hegel: l'interiorità supera l'enciclopedia del mondo⁹

I

Ma chi non è nulla, non incontra nulla neanche fuori. Anzitutto, senza di noi non possiamo ancora vedere ciò che deve essere. Questo principio, presente anche in Kierkegaard, compare per la prima volta in Kant, che alla spontaneità "soggettiva", nostra unica salvezza e culto del colore, dà ciò che le compete, dal momento che null'altro può dare colore e sostanza.

In realtà da come vive e parla, Kant non appare immediatamente ricco. Tutti i suoi contenuti si verificano in un quadro molto casuale.

Nella maggioranza dei suoi esempi e di certe inqualificabili definizioni (come nel caso del matrimonio), riconosciamo il dubbio inglese, il senso prussiano del dovere, la volontà di credere ma non il poter credere, le intuizioni paralizzate e per giunta una vita stentata.

Così lavora Kant, e il punto di partenza del suo pensiero è ben limitato. Si chiede come sia possibile la formula della gravitazione

universale per delimitare e definire, in base alla sua possibilità, la facoltà razionale. Si può a buon diritto dubitare del fatto che queste delimitazioni e teorie trascendentali della struttura dello spirito, così fedelmente orientate sul solo Newton, siano ancora significative all'interno di una superiore ampiezza fenomenologica della coscienza. Potremmo infatti chiederci egualmente a buon diritto come siano possibili le danze rituali giavanesi, i misteri indiani, il culto cinese degli antenati oppure, per tornare nell'Europa occidentale e nell'ambito della scienza, sostituendo a Newton la scolastica, come siano possibili la morte espiatoria di Cristo, la predestinazione, l'Apocalisse e altri analoghi giudizi sintetici, soprattutto se non vogliamo misurare solo l'angolo ristretto dell'Europa occidentale del XVIII secolo, ma tutto lo spirito dato agli uomini.¹⁰ È per questo che lo scherno kantiano contro il regno delle tenebre e contro chi costruisce in aria il pensiero è così poco significativo. Che importanza può rivestire il metodo di chi è posto come modello, e quindi vale realmente, per tutte le anitre grigie, nei confronti di chi invece non è posto come modello a causa della sua rarità o altezza e di conseguenza non vale proprio perché è un cigno e segue altre regole? Su queste basi non è possibile dimostrare nulla criticamente; ne consegue, come hanno compreso in un certo senso Scheler e prima di lui, pur se molto diversamente, E. von Hartmann, che anche la dialettica trascendentale con le sue proibizioni non significa altro che ingiustizia e tautologia ove si vedano connessioni diverse da quelle accettate dalla fenomenologia contemporanea a Kant. Perciò da questo punto di vista e limitatamente a esso, non è importante il fatto di non poter applicare a Dio, alla libertà, all'immortalità e quindi agli oggetti morali e religiosi, i procedimenti che rendono possibile la matematica pura e la scienza newtoniana della natura come unica conoscenza accettata, e quindi sottrarre anche a quei contesti conoscitivi il carattere di realtà empirica.

Ma vi è anche un altro Kant, e questo non deve essere bruciato. È sconvolgente vedere come ciò che vi è di forte in lui possa contrapporsi alla debolezza della sua corporatura in maniera non più strana e più indifferente di quanto non si contrapponga alla limitatezza del taglio della sua esperienza vissuta individuale. La resistenza che oppone al suo stesso genio ci testimonia anche tutta la violenza costringente e prostrante del genio stesso che distrugge ogni spiegazione o giudizio sulla base delle casualità, dei dati, dei relativismi della fenomenologia del suo tempo. Altrimenti essa è troppo casuale e libresca, si riduce a una storia delle scienze che si trasforma in teoria delle scienze e dà una struttura eterna a tutto quanto v'è di limitato e di casuale nello stato delle opere scelte come canoniche. Lo stesso vale per i giudizi a priori di tipo etico ed estetico

universalmente validi, nei quali vi è bisogno di Kant per far nascere sopra il limitato materiale contenutistico una produzione formale che concerna il contenuto più ampio e insieme lo oltrepassi. La possibilità che qualcosa sia a priori non è circoscrivibile nella funzione del giudizio o nella logica della natura, dell'eticità e della bellezza, quantunque nel perenne legame trascendental-realistico con le cose, con gli atti della volontà e con le idee che vi operano di continuo sia possibile approfondire la distinzione puramente formale dell'apriori a favore di un carattere reale della condizione di ogni "esperienza", anzi a favore di un apriori in quanto causa metafisica della deduzione del dover essere, del "logico" e del canonico nel mondo. Ma Kant possiede, come abbiamo già osservato, quella capacità di rendere trasparenti i suoi esigui contenuti che è tanto gravida di conseguenze e consente a chi ne ha bisogno (e per quanto glielo permetta il suo moto verso il profondo, cioè la filosofia della storia del metafisico), di ordinare in senso trascendentale tanto i misteri indiani quanto l'Apocalisse. Così esaminando l'astronomia inglese si incontrano tutte le connessioni ulteriori e fecondamente scientifiche della logica dei fatti; inoltre la proibizione di applicare queste categorie al moralismo prussiano o alle intuizioni metafisiche paralizzate di Kant (quindi l'"amore infelice" per ciò che si intese finora come metafisica), consentono di sgombrare la strada tanto alla logica del postulato quanto alla metafisica del tempo della lontananza di Dio, tanto sincera, grande e soggettivamente etica.

Infatti non abbiamo più la felicità di poter concepire semplicemente qualcosa in maniera sensibile o innata. Kant cerca invece di dimostrare che il processo in base al quale si compiono necessariamente i giudizi sintetici dell'esperienza si realizza assolutamente al di là della nostra sensazione. Tuttavia questa parte dell'indagine kantiana, che risulta a torto la più apprezzata, non è sostenibile né nei particolari né in generale, nella misura in cui si rapporta con le connessioni del mondo naturale. A prescindere dal fatto notevole che qualcosa "è", i fenomeni dati come naturali (l'umidità, il rumore delle forbici che tagliano la seta o anche solo il trotto di un cane lupo o qualunque altra cosa), al di là della semplice sensazione, possono essere perfettamente sperimentati senza che intervengano le categorie kantiane e l'umana spontaneità dei nostri atti, e senza essere costruiti teoreticamente nelle loro interne relazioni. Proprio l'Io che in questo caso intende liberarsi e determinare e tuttavia "produce" solo oggetti naturali (dunque l'Io della teoria della conoscenza), non è affatto diverso dall'Io etico, né secondo la funzione né secondo il livello. Esso può venir messo in controluce dall'Io etico in quanto Io che autenticamente produce, ma non può assumersi il compito della produzione, della responsabilità creatrice e del governo determinante, per il mondo dell'esperienza

della critica della ragion pura teoretica, per il mondo della fisica estraneo se non nemico ai valori. Le leggi e le costanti relazioni dell'essere naturale non sono inserite, come pensa Kant, all'interno di un sistema della "ragione", ma generalmente si "incontrano" soltanto, sono date in modo non evidente ma senza essere "affidate" nel senso più profondamente intimo e spiritualmente rivelatore di questo concetto. È chiaro che Kant non è né un Keplero né un Newton e che qui non si tratta di concatenazioni oggettivamente valide tra i fenomeni della natura esterna, ma di quel tutto incondizionato delle condizioni, di quei concetti-limite di principio che possono essere solo voluti e pensati ma non conosciuti, in quanto di essi si deve avere solo un'"esperienza" immediatamente pratica ma non ancora un'"intuizione", non essendo il loro oggetto un essere empirico; essi sono esposti in una metafisica dei compiti come idee regolatrici della ragione dell'incondizionato.

Solo qui ci liberiamo, si spezza l'anello esterno ed emerge l'Io autentico. Poco importa a questo punto come stanno le cose che sono: la speranza rende parziali verso i pensieri ben costruiti anche se non giustificabili. Possiamo infatti sfuggire a noi stessi e alla nostra forma esistenziale fenomenica in quanto formiamo caratteri intellegibili in cui il labirinto del mondo e il paradiso del cuore si possono vedere separatamente. È nel focus immaginario, nella parte soggettiva intellegibile più nascosta di noi stessi, che il mondo comincia a entrare nella manifestazione della speranza del futuro. Proprio il fatto che il sapere teoretico si vede limitato a sapere del semplice fenomeno, fa sì che si liberino la fede, il sapere pratico e l'ampliarsi in senso pratico della pura ragione; compaiono i postulati, non dimostrabili sul piano teoretico, ma incondizionatamente validi a priori sul piano pratico. Grazie al rivolgimento di quella stessa funzione, che dapprima ci aveva meccanicamente costretti, su se stessa, e precisamente sul Sé etico (*das ethische Selbst*), ci muoviamo ora verso un razionalismo diverso da quello del mero soggetto cartesiano, pensante e teoretico e del suo crollo di fronte al mondo naturale. Grazie a questo razionalismo del cuore e del suo postulato ci allontaniamo con tanta forza dal produrre e dall'essere-prodotto di un meccanismo soltanto riflessivo, che il rispetto della legge può definirsi come un essere-affetti dalla cosa in sé morale e viene garantita la cittadinanza in un regno di intelligenze superiori produttive sul piano del contenuto. È chiaro che l'esser-mossi non presuppone uso alcuno della categoria della causalità in questo caso proibita, ma significa qualcosa di paradossale e inconcepibile per l'intelletto: lo sgomento di puro valore teoretico che ci coglie di fronte alle idee di un incondizionato, l'emergere produttivo, l'essere-compartecipi, l'adeguarsi all'essere-affetti in quanto funzione moralmente archetipica e suo inventario.

Così siamo abbandonati a noi stessi, senza che nulla di esterno o superiore ci dia sicurezza. Dobbiamo agire bene benché non ci sia dato di conoscere né la legittimazione reale del valore né, a ben guardare, quella che ha contenuto ideale. Siamo soli nella tenebra di un infinito e asintotico avvicinarsi alla meta anche la stella lontana brilla solo di luce fioca, incapace di illuminare altri oggetti celesti, priva di forza costitutiva, ma tutto ciò che non va completamente perduto nelle forme universali di una critica della ragion pura teoretica (cioè il singolo, la specificazione della natura e il decidersi degli individui per la cultura) deve essere subordinato e coordinato al primato della legge morale. Ma ciò che qui si presenta come fede può soltanto esprimere la libertà, l'immortalità e l'ordine etico del mondo in Dio come postulati determinati e illuminanti di una seconda verità; questi, riferendosi esclusivamente a una sfera di validità e a una dimensione sovrasensibile non ancora comparsa della cittadinanza dei mondi intellegibili, non pregiudicano in nessuna maniera il chiaro "ateismo" eroico di questa dottrina. Non dobbiamo dunque deplorare, come si fa di solito, che Kant in questo modo determini sempre debolmente la validità sul piano del contenuto. L'importante è invece che Kant non si voglia compromettere maggiormente sotto l'aspetto individuale in senso terreno, e che un animo straordinariamente sincero e grande si impossessi risolutamente degli oggetti del suo sperare. Da questi egli elimina ogni essenza ipotetica o relativistica, e l'accentuazione regolativa che non di meno mantengono i valori e le idee più sicure si riferisce solo alla questione se l'Idea esista, non se esista l'Idea. In Kant il nominalismo morale ha spinto il suo polo unitario, definito in senso morale e mistico, molto al di là di ogni solidificazione terrestre ma non lo ha perduto. In mezzo alla più chiara reminiscenza e scoperta dell'ultimo dato di fatto, domina il grande pathos cristiano del rischio, che scende in campo contro il sistema chiuso monoscientifico della fisica o della giurisprudenza, contro ogni assicurazione dell'esistenza di Dio in cielo, dunque contro ogni copia del panlogismo platonico proibita nell'epoca moderna; ma il problema costante di ciò che condiziona realmente e dell'imperativo meno ipotetico non è andato perduto, e il Come se morale si manifesta essenzialmente come un teologico Non ancora.¹¹ Come Hegel giustamente intuiva, forse in questo caso Kant ha fatto insieme troppo e troppo poco, in quanto ravvisa nel bene l'indeterminatezza contenutistica e reale del postulato, che determina il nostro comportamento in senso esclusivamente regolativo in base al timore della dipendenza "sensibile", empirica e ipotetica, lasciandone prudentemente nell'ombra i confini, come se la nostra determinazione si estendesse infinitamente oltre l'esperienza e quindi oltre questa vita. Per quanto sia importante sottrarre la volontà agli scopi singoli e

rivolgerla all'Universale, pure si impone con altrettanta urgenza l'obbligo di far sorgere un sole, una meta da assumere almeno come oggettivo momento finale in questa norma interiore, in questo Universale della volontà etica, per costruire in tal modo una volta celeste che non sfugga all'infinito ma sia di nuovo sostanzialmente raggiungibile e utopicamente reale come in Eckhart. Dovremmo invece deplorare - contro le intenzioni di un costante metodologizzare senza forza di penetrazione - che Kant infinitizzi la validità e tenda a sottovalutare il contenuto trasponendo la validità in un processo infinito con un risultato posto solo nella prospettiva dello spirito e solo in quanto idea formalmente a priori (als formal-apriorische Idee gesetzten Resultat); l'avversione di Hegel contro questo tipo di criticismo, contro la volontà di persistere sul metodo in sé usando a seconda delle circostanze la moderazione, la sobrietà o l'entusiasmo, avrebbe dunque un fondamento giustificato, a prescindere dal riprovevole "realismo" hegeliano. La dottrina hegeliana, secondo la quale ogni razionale è già reale, conclude una pace prematura e totale con il mondo; ma il carattere meramente approssimativo dell'infinità della ragione kantiana, e proprio della ragion pratica, fa del mondo un oceano sconfinato: quale consolazione viene al naufrago o al girovago, per i quali non è mai possibile l'arrivo? Contro "la deduzione kantiana della ragion pratica e la sua assoluta cecità", Baader¹² si oppone con buon diritto religioso e senza essere innamorato del mondo o di un sopramondo già arrivato; egli osserva che in questo caso Kant non è sceso a una sufficiente profondità, e che dall'analisi del fenomeno "la ragion pratica avrebbe dovuto acquisire più facilmente e precisamente la sua spontaneità e il suo sviluppo creativo. La nostra coscienza si avvede con immediata certezza che nella più intima attività vitale il nostro Sé viene percepito come generatore di volontà; sentiamo noi stessi come pienezza di vita e divina realtà che ci si rivela emergendo dall'intimo". Osserviamo anzi che proprio nella sfera religiosa l'utopia dello spirito kantiano si salva dal metodo o dalla sua cattiva infinità; Baader prosegue infatti: è certo una pretesa contraddittoria e quasi un'ironia esigere che si abbandoni una vita reale, l'unica che si conosca, senza riporre neanche la minima speranza nella realtà dell'altra vita di cui si richiede l'affermazione; "solo la religione fonda la sua ingiunzione a negare la vita falsa che le si contrappone esclusivamente sull'affermazione e sul rafforzamento di una vita diversa e migliore, la cui evoluzione va di pari passo con l'involuzione della vita peggiore". Perciò non vi è alcuna validità se non vi è un essere per quanto minacciato esso sia; il dovere e la validità fanno piuttosto riferimento alla differenza astratta, alla pura essenza non ancora realizzata, forse ambita, eppure mai sepolta, che è propria di una legge e di un valore, per quanto oscuro possa apparire il grado di

realtà di questo sovrappiù logico. Dal punto di vista logico e sulla base di un soggetto utopicamente assoluto, non esiste alcuna particolare sfera di validità, ma unicamente una sfera sovra-mondana, una realtà utopica¹³ che deve essere predicata solo per la differenza, e solo per essa è valida. Una sfera che non è certo garantita, essendo ancora da compiere, ma che ciononostante non implica solo una tensione infinita, bensì gli stessi postulati kantiani, intesi anche come postulati delle realizzazioni.

II

Ma a dire il vero non c'è becchino migliore del concetto completamente contenutistico. Fu sostanzialmente Hegel che trasferì all'esterno ogni intimo e chiuse tutto ciò che Kant lasciava aperto, con il guadagno indubbio ma sospetto di un sistema perfettamente concluso.¹⁴

Quando le cose vanno bene, è facile essere buoni. Anche Hegel si comporta così, ma al posto sbagliato, perché non è buono ma trova buono tutto, per non doverlo essere egli stesso.¹⁵ Così si cessa di soffrire e di volere, di essere umani come dimostra chiaramente il fatto che Hegel non vedesse di buon occhio nessuna esigenza. Vuole riconciliarsi senza che rimanga neanche una spina in tutto ciò che nel mondo gli sembra essenziale e che il freddo concetto, chiaro e impassibile, scopre nell'oggettività dell'esistente. Credersi meglio del mondo, dice significativamente Hegel, non è che comprendere il mondo meglio degli altri.

Ma Hegel è insieme troppo povero e troppo ricco per poter ancora esigere. La sua reale posizione interiore varia a seconda dei casi e non si lascia facilmente definire nel suo insieme. Resta in ogni caso misterioso qual specie di individuo e stato d'animo parli in lui in modo tanto insistente, conservatore e assolutistico a un tempo; è l'essenza insensibile del consigliere segreto che in Hegel si esprime, o invece l'appassionato amico di Hölderlin¹⁶ e l'esuberante fenomenologo gotico dello spirito, che con l'istante compiuto non pensa più alcun presente terreno?

Qui innanzi tutto ci si perde completamente, senza trovare risposta e soluzione alcuna. Il concetto non si cura delle nostre sofferenze o della possibilità di diventare beati o di essere immortali in quanto uomini singoli che esistono. Il pensatore è infatti sul punto di non essere più uomo, ci lascia le cose peggiori e orgoglioso si allontana da un'esistenza che è sfiorata così poco dall'interesse dell'astrattezza. Tuttavia, come dice Kierkegaard, il bisogno dell'esistere sta proprio nel fatto che l'esistenza interessa infinitamente l'esistente. È facile in questo riconoscere se si parla con un uomo a tutta prova o con un Munchhausen. C'è chi si limita a raccontare per esempio: lasciammo

Pechino e giungemmo a Canton; il giorno 14 eravamo a Canton. Costui modifica solo il luogo e non se stesso, e pertanto la forma non modificata del racconto è regolare. Ma sul piano spirituale, mutare di luogo comporterebbe mutare se stessi, onde qualsiasi assicurazione diretta di essere giunti in un certo luogo costituirebbe solo un tentativo à la Munchhausen. Kierkegaard pone invece il compito del pensatore soggettivo, non hegeliano, nell'attenersi a se stessi in quanto esistenti e nel comprendere se stessi nell'esistenza. Sempre solo a noi si rivolgono le parabole cristiane che gettano una luce tanto estranea sul Sé. È l'uomo, realtà prima, ultima e assolutamente libera, anzi ancor più scopertamente il Noi che gode del Messia e promuove la sua attesa. Hegel, invece, pensatore distaccato e oggettivo, cederebbe alla tentazione di cogliere tutto ciò come un'occasione offerta alla coscienza per rimanere assolutamente indifferente, anzi per affrettarsi sul facile cammino dell'adornare, del parlarne e dello speculare, che porta al benessere, all'onore e alla fama, quanto più il problema del trovarsi e dell'interiorità renderebbe necessario il testimone di fede. Perciò, dice Kierkegaard, è di gran lunga preferibile chi si scandalizza e tuttavia è in rapporto continuo con Gesù, a chi lo comprende speculando e trasforma le sofferenze dei santi in materiale teoretico e pensa che il cristianesimo sia vero solo fino a un "certo punto". Si è dimostrato quanto poco possediamo se ci abbandoniamo alle deviazioni di quel comprendere non richiesto e che all'uomo che domanda lascia il nudo mondo come risposta ed estingue ogni altro problema in ciò che è determinato ad hoc dalla possibilità di soluzione logico-enciclopedica. Invece il pensatore distaccato e astratto riesce a rimuovere anche le più terribili richieste del cristiano nella distanza della sua ragionevolezza non radicata, facendo di ogni spaccatura e oscurità dei meri paradossi temporanei, presso i quali il corso della speculazione non si arresta. È quindi indubbio che il pensatore astratto, Hegel e la buona conoscenza dell'oggettivismo, hanno dato il loro contributo a questa pienezza culturale priva di turbamenti e di valori, come una magia della costruzione troppo lontana dall'io e del tutto sottratta alla presenza del soggetto.

D'altro canto il pensiero di Hegel è conchiuso e quindi abituato a comprendere dall'alto. Infatti il pensiero si manifesta nel tempo solo fino a che non coglie il suo puro concetto. Come Hegel dice espressamente, esso non è soltanto il grado superiore, ma il punto supremo su cui lo spirito ricomincia la sua formazione, spinto dalla consacrazione della fine. Perciò, secondo Hegel, il cammino che va dall'opinione incolta fino allo spirito assoluto passando per tutti i suoi ricordi chiusi in se stessi, ha un'importanza solo propedeutica. Tutto viene prescritto nella provvidenza, la storia del mondo è trasformata in storia sacra, e il pensatore che è tenuto a trascrivere gli ordres dello

spirito universale trasforma e traduce pertanto la ragione in una chiara prevalenza dell'alto, giocando una carta sicura. Perciò nel sistema hegeliano è come se, per un principio non confessato, le carte celesti si mescolassero nel gioco terrestre, quasi ne facessero parte da sempre, cioè come se l'uomo più tardo, l'ultimo rimasto, si ricordasse di certe formazioni già solide a partire dal cammino concluso, mentre il tutto, comprese le cose di uso empirico e soprattutto lo spirituale di queste preistorie, viene scelto a partire dalla fine dell'apriori oppure è introdotto nell'oggetto dall'oggetto di pensieri (*Gedankengegenstand her in das Objekt*).¹⁷ In questa prospettiva si persegue in maniera indifferenziata qualsiasi desiderio e dover-essere, qualsiasi messa a nudo delle pieghe del cuore, qualsiasi riaffermazione degli ideali soggettivi e del loro antistorico *raisonnement*, a partire dal livello più alto e in base a un eguale *pathos* panlogico della perfezione (*Vollkommenheitspathos panlogischer Art*), che viene respinto nell'empiria con sapienza ultima conclusa per l'eternità. È indicativo che proprio la logica formale compaia solo alla fine della logica formale-metafisica hegeliana, e che anche il Vero di questa logica formale-metafisica si sveli nel complesso solo al termine del sistema, nella successione delle religioni e dei filosofemi. Ne consegue che in Hegel il pensiero che conosce se stesso esiste soltanto dopo il compimento del lavoro, e mai altrove. Esso è esclusivamente la relazione con se stesso, compiuta sotto l'aspetto storico e metafisico; in quanto vera infinità o profondità presente in assoluto di tutti i momenti, è un cerchio intrecciato in sé, un concluso cerchio dei cerchi. L'anima va perduta, ma il concetto, diventato esso stesso sostanza, e il comprendere, segretario dello spirito del mondo, trionfano nell'oggettività panlogica che è priva di soggetto.

Tutto ciò è necessario e chiaro, come se l'uomo dovesse solo maturare per vederlo. In caso contrario, come potrebbe Hegel contestare alla virtù di opporsi a un corso terrestre che l'ignora? Hegel non mistifica i fatti, come si diceva di solito, bensì li migliora come se tutto il razionale fosse reale e la vita stessa calzasse gli stivali delle sette leghe dell'umano pensarsi-migliori. Ma egli li migliora solo sul piano del pensiero, affermando tuttavia come reale solo ciò che il pensiero ha chiarito, al punto che, davanti a tanta pace e a tanta abdicazione luterana della coscienza nei confronti dello Stato e dell'esistente, nulla rimane all'esigenza insoddisfatta: né uno spazio intellegibile né la consolazione dell'ai di là. In Kant il dovere veniva ancora definito come qualcosa che non si verifica mai nella natura, onde anche la storia può possedere il suo filo conduttore a priori non nel fatto, ma solo nel problema di un regno dei fini etici. Il Brunstad ha osservato con molta acutezza che la Fenomenologia dello spirito intendeva realizzare per la ragione pratica ciò che in precedenza la

filosofia della natura di Newton aveva messo a disposizione per la ragione teoretica, onde la filosofia hegeliana della storia aveva la pretesa di costituire il sistema storico compiuto per il primato della ragion pratica. Ma per l'appunto in Hegel non si vede dove finisca l'empirico e incominci il logico: egli vuol trovare giusto tutto ciò che è, percepisce un certo idealismo anche negli azzurri ussari, una classe necessaria nei signori feudali, un senso profondo nel peccato originale, senza peraltro indicare in questo, per così dire, il soggetto messianico che fonda per primo tale pace utopica, e senza fare in modo che la fusione (particolarmente viva nella storia hegeliana) tra le costruzioni logiche parziali della solida conoscenza empirica e la compiutezza e la deduzione teoretica del valore del sistema sia in qualche modo elevata a oggetto di indagine, nel quadro del problema di una reale teoria della conoscenza. Così in Hegel si assiste al caso straordinario di un mondo reale valutato ora troppo ora troppo poco. Infatti da un lato egli sottovaluta il corso, la resistenza e la differenza individuale; dall'altro intende come reali troppi dati, riconosce un tipo di soddisfazione e di compimento del dovere assolutamente falso, ripone troppa verità nell'oggetto e vede lo stato del mondo compiuto troppo logicamente. Tutta la solida conoscenza dell'esperienza, tutto l'empirismo hegeliano può quindi essere inteso come empirismo solo nell'estensione approssimativa del "realismo" scolastico, prima caduta delle idee insieme profana ed ecclesiastica. Di qui si sviluppò nello stesso tempo qualcosa di ancor più preoccupante, un effetto finale di una prematura e troppo logistica sapienza ultima, cioè la distruzione hegeliana dell'anima e della libertà del suo Dio, operata all'esterno, all'interno e in alto a favore di un semplice processo intellettuale dialettico e troppo mediato che non porta nulla di nuovo, con calcolabile esito restaurativo. Quale significato dovrebbe quindi avere l'assicurazione che Dio giunge a sé nella coscienza umana che sarebbe storia ripetuta? Una cosa simile suona assai orgogliosa e sembra evocare l'audacia fortissima della magia del soggetto che fu dei vecchi mistici tedeschi, ma ad un esame più attento e soprattutto considerando la debolezza di questo Dio intellettualistico, ci accorgiamo che sia l'Io pensante sia il Dio pensato sembrano privi del loro trono ed esiliati nell'ambito di una coscienza troppo profana ed enciclopedica. Bisogna inoltre ricordare le profonde parole del Baader, secondo il quale solo il diavolo ha bisogno delle mediazioni materiali, psicologiche e mondane per poter diventare completamente esistente. Infatti quando le anime cadute precipitarono irrefrenabilmente, dice Baader, Dio arrestò la caduta della terra verso l'inferno, creò per compassione la materia e salvò gli uomini smarriti dalla perdizione senza speranza, materializzando l'oggetto del dovere con la creazione di tutta la natura inorganica, organica e psicologica;

inoltre provocando il crollo di tutta la materia e di tutta la natura sullo stesso diavolo con la gigantesca eruzione dell'Etna, fece in modo che questi raggiungesse gli uomini solo passando attraverso di esse, e tenne così lontani i danni diretti del Tartaro. Fino a qual punto queste metafore dell'Etna corrispondano a verità è cosa che ci lascia indifferenti; importante è solo il fatto che non si possa collegare il sommo stato di Dio alla coscienza che raggiunge se stessa attraverso la semplice erudizione e si media solo con il mondo; che per vedere la verità debbono esistere interiorità e "soggettività" diverse da quelle del semplice storico universale, intellettuale e assolutista; che solo l'insaziabilità e l'impegno morale contro ogni realismo di un Dio apparentemente esaurito nell'enciclopedia del mondo (in, der Weltenzy-klopadie erschöpften Gottesrealismus), possono essere chiamati all'Universale e alla sua realtà che non si media in senso panteistico.

Non è certo necessario evocare ovunque il dolore dal basso: molte cose semplici appaiono perfette e quasi scomponibili senza che esso le riguardi minimamente. Ma la situazione è del tutto diversa quando si nega che anche in tutte le connessioni reali superiori il dolore comporta il pericolo della frustrazione. Pertanto in Hegel l'azione, la preoccupazione o la disperazione che chiamano l'uomo ad agire mancano anche nell'insieme della storia e della cultura. E poiché il concetto sopravvaluta la propria realtà, il dolore diventa condimento della vita, le cui abiezioni e barriere si mutano in cerimonie non pericolose. Perciò a ben vedere anche Hegel riconosce un progresso storico reale solo in quanto quivi i popoli introducono nella propria coscienza lo spirito compiuto anche senza di loro e la loro successione rappresenta il caratteristico concepire temporale dell'automovimento dell'Idea, che è atemporale, in sé completamente immoto, forse più vuoto e meno fugato, ma già definito. Il concetto di sviluppo è sempre pensato secondo una determinazione interna, un presupposto già presente in sé che costituisce il suo fondamento e che viene solo esposto. Come un insegnante "sviluppa" alla lavagna assiomi matematici o schemi filosofici che sono essenzialmente compiuti, così anche in Hegel non è all'essenza che spetta uno "sviluppo" e una metamorfosi, ma solo al concetto, all'istruttiva scomposizione e ricomposizione dei cubi già pronti in una piramide già pronta. Si comprende come la lotta incessante degli individui contro le acque ignote, cupe, stagnanti e spietate in cui navigano, e che la vita e il mondo significano, venga ridotto a una semplice difficoltà della ricettività umana e, nel migliore dei casi, di quella divina. Non si può quindi immaginare che esista una riduzione di ogni pericolo e di ogni fecondità più ingenua di quella operata da Hegel, che da un lato fa consistere tutta la realizzazione nella materia del pensiero,

suscitandola come semplice rovesciamento del pensiero astratto, e dall'altro la trasforma in una funzione completamente asservita all'idea concreta. E se il particolarizzarsi dell'Universale fallì già nei processi della realtà inferiore, nel limite inferiore e puramente esistitivo del logico, possedendo un certo significato metodologico solo nel costruttivo, si può dunque misurare tutta la violenza con cui fallirono l'apertura e la concrescenza - solo apparentemente negativa - dell'astratto nella totalità concreta e reale, nei processi della realtà superiore, cioè nel limite superiore, esistitivo-morale dell'astrattamente logico. In Hegel non ci aiutano a procedere né la fede non etica in una costruzione del mondo già conclusa, né l'Omega dell'Idea assoluta già perfettamente svelato nell'Alfa, principio hegeliano della regressione della metodica dialettica. Si cerca vanamente quella disposizione che si volge verso l'alto ed è cosciente del pericolo, così evidente nelle parole di Kant e di Fichte, secondo cui oltre la semplice ripetizione di ciò che vi è o vi era, deve esistere un sapere che fonda l'azione o una visione che da quel mondo che non è qui, ma che deve essere qui, spinge ad agire; secondo cui quindi il mondo non devo essere sopportato ma fatto altro per volontà di Dio, quella volontà che, colta sotto l'aspetto esistitivo-morale, è assolutamente contraria all'anamnesi dialettica e non significa volontà di restituire un'Alfa della cultura che c'è già stato ed è perfettamente noto. Il pensiero kantiano fu dunque una luce solitaria che folgora la notte di questo mondo. Invece il pensiero di Hegel è simile a un maestro di scuola o a un avvocato che è privato della facoltà di scelta dall'essere che lo ha delegato, e la notte del mondo retrocede nel semplice soggetto incolto. E si diffonde il dolce tepore della classe di scuola, dove tutto ciò che v'è di doloroso, di insostenibile e di ingiusto nella vita, la costante necessità di confutarlo, il consumarsi in fiamma della natura e tutta l'erculeo storia della passione dell'idea, possano essere svolti come qualcosa di non pericoloso che avviene sempre e non avviene mai: dove la vera esposizione è solo quella scritta alla lavagna, oppure si svolge come una semplice cerimonia conformemente alla quiete del Logos della realtà autentica, in eterno deciso e in eterno compiuto; dove il processo pare dunque fondarsi esclusivamente su una deduzione trascendental-pedagogica e non trascendental-produttiva. Questa è una restaurazione diretta contro Kant; ma in realtà Hegel non ha confutato il dovere kantiano, esattamente come il bugiardo Schnaps del Burgergeneral¹⁸ di Goethe, non è un giacobino. Il contenuto affermato a ogni costo non mantiene il vero carattere formale della filosofia kantiana e della filosofia in generale intesa come un metodismo pratico- trascendentale e trascendental-reale, volto a favorire un Logos che non si è manifestato e che nel mondo si realizza, nel migliore dei casi, per mezzo di segni e

simboli più o meno preelaborati ed indiretti. Se dunque in Hegel è scomparsa la tensione tra ciò che si è raggiunto e ciò che si doveva fare, grazie a una variabile mescolanza e a un impercettibile gioco reciproco, tuttavia (a prescindere da tutti i cedimenti più o meno inconfessati del reale in quanto utopico, e dell'utopico in quanto reale) sono proprio il dovere e la validità che hanno pagato il prezzo più alto per questa inquietante mondanità e realtà mondana dello spirito. Perciò non furono soltanto le suggestioni di un buon genio a provocare questa febbre della semplice volontà di comprensione, questa dialettica della conclusione posta come reale, questa navigazione costiera del semplice sistematizzare intorno a continenti sicuri, facendo così apparire il Dio interiore come esteriore e il suo apriori utopico come razionalità già reale, in assoluto contrasto con l'autentico metodismo della filosofia kantiana che è cosciente della propria forza costitutiva e penetra profondamente nella tenebra.

Ma per concludere, qui sono in conflitto due tipi tra i quali non vi è soltanto da scegliere, anche perché si è lontani da ogni alternativa decisa, e abbandonando Hegel non si può fare i kantiani. Kant resta interiore e infinito, le sue richieste dal debole contenuto si perdono sognando nell'eternità; Hegel invece appare in una luce più radiosa, magnanima e possente, che rammenta Handel e Wagner: pensatore dell'ampiezza di un tutto che vuole già essere il vero, con un corteo di oggetti inquadriati e ben meditati al seguito del sistema.

Eppure non tutto ciò che è interiore deve essere misero e debole; tanto più che, guardando solo dall'esterno, non si sa ancora se tutto ciò si stia muovendo o se in genere voglia muoversi. Ma è pur vero che in Hegel - nell'Hegel a cui pensiamo - si può guardare più lontano che in Kant, giacché egli ha edificato e può perciò stare sulle vette; poiché egli conosce un crescendo e soprattutto conosce un pensiero mediato invece di un sentimento inarticolato e immediato, che protegge dal ripiegamento e da Don Chisciotte, dal falso radicalismo irrealistico e irrelato. Tuttavia - e qui Kant riporta la vittoria finale - i concetti, le forme e gli ordinamenti in sfere, pur connessi con un mondo anticipato e capovolto nella mistica del suo moto, diversamente che in Hegel, non sono la realtà ultima, bensì semplici regole e assegnati, sopra i quali si innalza come unico riparo l'intimo in tutta l'intensità del suo comprendere-se-stesso-nell'esistenza (*sich-selbst-in-Existenz-Verstehen*). Il fatto che l'ordinamento in sfere sia in realtà costitutivo è anche il suo limite intrinseco, come dimostra per esempio la visione del greco e del gotico "in sezione trasversale" che Hegel contrappone agli ordinamenti in sfere del diritto, del costume, dell'arte e della religione: sezione trasversale in concetti che quasi ovunque si corrispondono all'interno delle singole sfere e ne spezzano il cerchio. Ma è proprio l'Ultimo, la *seità* (*Selbsthafte*) e il suo volto,

immediata evidenza del ben comprendersi e della coscienza utopicamente più profonda, che è stato inaugurato dal razionalismo kantiano del postulato, del tutto metacategoriale e metasferico, che si può tradurre solo nello spirito kantiano dell'affezione da parte della cosa in sé morale. "Io non penso", dice Kant nei Traumen eines Geistersehers, che rivelano con estrema ironia il suo intimo più profondo, - "Io non penso che un qualsiasi affetto o un'inclinazione che intervengano prima di essere stati esaminati tolgano al mio animo la possibilità di appoggiarli o di contrastarli a seconda dei motivi. Ma faccio un'eccezione: la bilancia dell'intelletto non è del tutto imparziale, e il braccio che porta l'iscrizione speranza del futuro ha un vantaggio meccanico per il quale anche i motivi leggeri che cadono nel suo piatto fan sì che si sollevino dall'altra parte tutte le speculazioni che in sé hanno maggiore peso". Ma questa è l'unica "inesattezza" che neanche Kant "può, o vuole, togliere". È giunto il momento di dare un assetto onnicomprensivo a questa metafisica della coscienza pensata e della speranza pensata, a questo pio inganno, a questo primato e pragmatismo della ragione pratica, in vista dell'autentica, moralmente mistica evidenza della verità. Chi parla in lingue edifica se stesso; ma chi profetizza edifica la comunità:¹⁹ ma è ancor più importante che l'Io che si edifica non si perda nel mondo. A questo punto sembra necessario far folgorare Kant in Hegel: l'Io deve restare in tutto. Ma il frutto migliore, lo scopo unico del sistema è proprio l'Io che desidera ed esige, inaffondato mondo del postulato del suo apriori, pur se si aliena (sich... zu allem entdussern) in tutto, pur se si muove proiettandosi nel tutto per spezzare il mondo e porre se stesso forzando mille porte. Perciò Kant è superiore a Hegel, come la psiche al pneuma e a Pari. Perciò l'etica sta sopra l'enciclopedia del mondo e il nominalismo morale della fine sovrasta il realismo ancora parzialmente cosmologico dell'idea universale hegeliana. La meta sarebbe raggiunta se riuscisse l'unificazione di ciò che finora mai coincise: del parlare in lingue con la profezia, dell'anima con il tutto cosmico; onde l'anima eclissi il vasto mondo con il suo splendore, ma non rimanga debole come un mero idealismo soggettivo o umano. Occorre anche che al termine dei linguaggi e avvenuto l'incontro con il sé e con il noi, incominciamo il cammino nel mondo, nell'enciclopedia del mondo per il quale soltanto avviene l'incontro con il Sé; non per perderci nel mondo, ma per annientare la vastità fittizia e oscura: per farne il mondo dell'anima, con l'omnia ubique del problema del Noi che ne siamo l'inizio e l'esito.

Per la metafisica della nostra tenebra, del non-più-conscio, del non-ancora-conscio, dell'incostruibile

problema del noi

L'oscuro

Ma non posso sperimentarmi e possedermi interiormente, neanche ora che fumo e scrivo. Anzi, voglio appunto evitare di starmi davanti troppo vicino.

Solo l'istante dopo posso tranquillamente avere tutto questo sotto gli occhi e quasi farmelo girare davanti. In questo modo è presente solo il passato, che coincide con quanto si sperimenta come apparentemente esistente. È dunque questo che dobbiamo vivere? È dunque così che si appare dall'interno, quando siamo diventati ciò che ci aspettavamo da bambini e da adolescenti? Così appaio dunque, è questo l'amore, questa la vita di cui leggevo, questa la mia situazione soggettiva e interiore, quando raggiungo i venti, trenta, quaranta o cinquanta anni, la stessa età che avevano un tempo mia madre, gli ospiti e tutti gli adulti visti oggettivamente? Non essere mai presenti: è dunque questa la vita "reale" di una certa donna e di un certo uomo - ancora ventanni, questa sarebbe stata tutta la realizzazione? Quando viviamo veramente, quando siamo coscientemente presenti dentro i nostri istanti? Malgrado tutta l'intensità di questo sentimento, l'oscuro attimo che scorre continua a sfuggirci insieme al suo significato.

Il non-più-conscio

Dunque posso vedere le cose che volevo e vivevo interiormente solo quando sono già trascorse e trasformate. Ma in questo modo lo sguardo che vuole e intuisce si modifica incessantemente, i suoi contenuti intuiti crollano, e non si può possedere come esperienza vitale neppure ciò che è appena trascorso.

Ma il volere passato e l'esperienza passata non cessano di sussistere e di avere degli effetti pur se non sono più consci nel presente. Ritorna soprattutto in sogno la vigile volontà perduta, e si impossessa degli allucinati contenuti mnestici, agitandoli pur senza agitare nulla. Come Freud ha dimostrato, essi rappresentano desideri dimenticati, insoddisfatti o che appaiono inammissibili alla coscienza morale di un adulto in stato di veglia. L'inconscio che in tal modo erompe e acquista coscienza nel sogno e in parecchie psicosi, ha come stimolo e impulso la volontà sessuale o la volontà di potenza o una qualunque delle serie a cui appartengono le forme ereditarie, mnestiche e ancora

creaturali del nostro comportamento motorio nei confronti del mondo. È noto che in sé sono per lo più i desideri infantili a colmare l'abisso dei nostri sogni. In tal modo si dimostra che nella volontà e nell'intuizione non esiste nulla che non fosse già presente una volta nell'infanzia e nella preistoria, in seguito decaduto, rimosso e sepolto. E tanto profonde sono le forme dell'istinto e dell'esperienza vitale che possono continuare a sussistere, che non solo la volontà sessuale esercita la sua antica natura distruttiva, non solo una volontà di morte, una tendenza restauratrice verso l'inorganico si ripercuotono nell'organismo e nel suo inconscio, secondo la radicale riduzione freudiana, ma anche ambienti scomparsi e remoti mondi magici che più non esistono e più non determinano con le loro forze e i loro contenuti la nostra vita, possono ritornare in sogno o in una chiaroveggenza atavica. Solo raramente in questo ricordo compaiono moti della volontà umana per così dire superiore, e solo raramente l'oscurità del sogno acquista una velata affinità con il mistero del presagio che da esso parla, protetto da una luce troppo sfacciata; ma a tratti compaiono anche le pensose dorature di ciò che è stato, annunciando che qualcosa di ulteriore, di utopico e di essenziale è incluso nel passato, da cui salvano. Se così non fosse l'immergersi nel fondo, nel passato, nel sonno individuale, dove fiorisce l'inconscio e la natura si assopisce potrebbe dare soltanto ristoro e distensione, cioè un primo tipo di difesa, ma nessuna forza a noi adeguata. L'anima si innalza infatti lontano da ogni creatura di cui non è soltanto l'elevato fiore di fiamma, ma anche la pietra che cade; nell'originario ardore dell'intenzione che ascende, la vampa del sursum corda emana una luce più pura che nella confusa essenza del legame con la terra, della preistoria, di tutto il paganesimo e del rivestimento ctonico. Lo stesso sogno di chi dorme deriva di solito in tutti i sensi dal passato, e nel passato dissolve ciò che fu presente, fissandone le parti morte, la stereotipia, la tendenza iterativa della mera "natura". In conclusione, anche una scienza singola che voglia esclusivamente comprendere ciò che è privo di noi e sapere com'era, che si limiti a considerare ciò che è stato, il materiale, che analizzi in maniera riduttiva ogni impulso luminoso riconducendolo al Prima creaturale, perde ogni vitale corrente utopica e si chiude in una vuota meccanica. Un tale tipo di scienza, che allontana da sé e dal suo oggetto ogni tensione, è infine prigioniera del non più conscio, di un passato talmente stabilizzato che in esso rotolano soltanto le pietre.

Così gli impulsi qui ricomparsi e le loro implicazioni rimangono molto indietro a noi e non ci sono più adeguati. Da essi non è mai possibile dedurre il senso tangibile del colore e lo slancio della gioia e tanto meno il meglio, il superiore, il puro, l'impulso verso l'alto, la coscienza personale. Al contrario: gli istinti del sesso,

dell'autoconservazione della volontà di potenza formano semplici enclavi e non rappresentano altro che i preludi foschi, mascherati, vincolati e automatici della volontà e dell'istinto "autentici", "giusti", umani e spirituali che ci sono propri. Già negli animali la volontà del ritorno a casa rivela un istinto completamente dosto, pur se ancora distruttivo, avvelenato dall'egoismo e nascosto dall'avidità; così nel comuni» sogno del desiderio può agire il suo apriori: il sogno a occhi aperti. La fiaba della felicità e la volontà di raggiungerla è un» questione al tempo stesso triviale e assolutamente sublime; è ciò che cercavano il sarto di Seldwyla e il cavaliere Zendelwald nelle Leggende di Keller; è il senso profondo che la figlia di Martin Salander aveva scoperto nella fiaba della ciotola dell'arcobaleno ascoltandola per la seconda volta: e nessuna arguzia o sofisticeria sessuale può esaurirlo. Egualmente l'uomo creativo si abbandona molto a lungo al libero afflusso delle idee folgoranti, alle rimozioni e alle associazioni, alla nascita serenamente oscura, ai bizzarri figli del caos, alla "semiassurdità" tonica, con cui Goethe ci descrisse il suo Harzreise con gli occhi di chi si è appena ridestato; dove appunto si può apprendere che il fantasticare ancora chiuso nei limiti creaturali, con il suo confuso chiarore crepuscolare non fa che tracciare strade più brevi di quelle di ogni realtà che si distacchi parzialmente dalla norma, o del sogno a occhi aperti veramente produttivo. Possiamo quindi concludere che malgrado i diversi preludi e le enclavi di carattere ferino, tutte le realizzazioni degli impulsi creaturali, tutti i contenuti del loro mondo falso e trascorso e del loro antico retromondo che forse ridiventa attuale grazie alla chiaroveggenza atavica, nel migliore dei casi non sono altro che la sigla della volontà pura e autentica e dei contenuti del mondo in cui essa realizza il suo vero significato. Ma i dati delle scienze singole che vengono scoperti da un Io in sé e privo di tensioni, che vengono fatti girare e circolano tra noi in virtù del loro desolato automatismo, che non hanno alcun legame con il soggetto in atto che sperimenta e interpreta, non sono nemmeno sigle, bensì un puro schematismo in cui i morti seppelliscono i loro morti prescrivendo loro i propri ordinamenti e le proprie leggi.

A ciò si ricollega il fatto che anche questi ordinamenti e queste leggi, anche questo secolarizzato mito del destino, cioè tutta la logica fattuale del mondo presentato dalle diverse scienze, cominciano a svuotarsi di legittimità funzionale, oltre che di sostanza; dunque il pensiero indipendente dal soggetto che sperimenta e interpreta, come richiede la scienza reale, perde sempre di più il suo correlato oggettivo generalmente conoscibile e capace di conoscenza. Infatti il pensiero delle singole scienze si propone di comprendere ciò che è privo di noi e di conoscere il suo sviluppo, senza andare alla radice del

problema, ma cogliendone solo gli aspetti iniziali e parziali. La ragione delle scienze è sempre stata una fantasia che impara grazie agli errori compiuti; inizialmente quando il mondo dei fatti esigeva che lo spirito riducesse, correggesse, sbagliasse ed eliminasse, essa operava per mezzo di calcoli approssimativi e tipi ideali. Ma oggi gli errori cominciano a diventare talmente gravi che la ragione delle scienze si è inaridita in patente schematismo e riflessivismo, che struttura il proprio vis-à-vis, ormai completamente alogico, nella pura impostazione dei calcoli e nei modelli più o meno economici senza la forza e l'ambizione di colpire la realtà nella sua atrocità alogica, nel vuoto totale in cui è caduta. Se la singola scienza rispecchiasse il proprio mondo e tutta la sua inibizione, ristagno, mancanza di corrente, stereotipia "legale", meccanica estraneità ai valori, questo rifletterebbe (a parte poche sigle, che peraltro non potrebbero essere colte, poiché la loro appercezione presuppone un soggetto che viva nell'atto e un'utopica affinità elettiva) il regno del passato decaduto, dell'immanenza soffocante e dell'Invano assoluto nella sua meccanicità.

Il sapere non ancora conscio e lo stupore più profondo

Generalmente neppure noi esistiamo come semplici ricordi. Viviamo la nostra vita senza "sperimentarla interiormente" ed è dunque impossibile che ciò che non fu mai conscio diventi inconscio. Non essendo ancora mai stati presenti a noi stessi, né nell'istante vissuto né immediatamente dopo, non possiamo neppure esistere in quanto "tali" nel mondo del ricordo. Ben diversamente accade nello sperare che proietta in avanti le esperienze vissute e soprattutto nell'anelito "più silenzioso" e "più profondo" che vive in noi e ci accompagna come "sogno a occhi aperti" della liberazione da un sortilegio, di un compimento senza nome, l'unico a noi adeguato.

Già da bambini siamo in continua, ansiosa attesa di poterci infine assicurare su noi stessi. Nell'uomo rimane qualcosa di molto ardente ed enigmatico, che la domenica sera ci fa sobbalzare a ogni squillo di campanello, come se finalmente fosse arrivato il giusto.

Così ovunque inizi la nuova vita, si dischiude quell'aperto domandare e fremere, quel velato svelare in cui si manifesta l'attesa del sorgere. Proprio quando ci giunge il suono lontano e tuttavia prossimo di queste parole che non sono ancora sfiorate dalle rappresentazioni e tuttavia ci conducono in ogni lontananza e in ogni prossimità, agisce un ricordo che non ha più nulla in comune con

l'istinto creaturale da cui apparentemente deriva e con il suo mondo passato. Che significa in questo caso l'arte di rivelare le origini? Non è forse veramente presente un punto originario che in se stesso comincia ad ardere nell'amore umano e nella creazione geniale? Quanto la vita ci promette, vogliamo innalzarlo alla vita: ed è assolutamente impossibile che questo "inconscio" del tutto diverso, questa vita diretta verso l'avanti, questo sperare, questo presentire, questo tendere dal tenebroso al luminoso, quest'essenza non ancora cosciente, si riducano all'"inconscio" del lato opposto situato nell'eccelso paesaggio lunare di ciò che è stato, dove il sogno normale o ctonico e i suoi contenuti ci circondano formando un morto anello creaturale e meccanico in cui dominano il passato e il mito del destino. Ma il demoniaco creativo comincia in se stesso: già l'amore non è ima condizione organica ma teologica, situata su un piano che non è l'istinto creaturale. Ogni realtà intensamente spirituale trova in noi una fonte di forza assai diversa dai semplici sogni dello spirito animale o terrestre, e dalle incubazioni ctoniche di ciò che è sprofondata nel gorgo del passato. E a chi potrebbe appartenere se non al Serpente innalzato, al rivoluzionario Serpente che risorge, vero Apollo dio dei vaticini, all'originario spirito messianico nella nostra più vera profondità, che rende possibile la svestizione (e non il "mascheramento")²⁰ di ogni eros per giungere ai colori, al viaggio, alla festa, alla nostalgia, al ritorno a casa, alla mistica? E soprattutto nei giorni dell'attesa, quando lo stesso futuro entra nel nunc, è nella potenza della felicità e tanto più intensamente nella musica, la cui unica meta è la nostra esistenza spirituale e la creazione della sua parola (quella parola che ogni sera ci viene sussurrata all'orecchio e che non riusciamo mai a comprendere pur se ci pare sempre identica); è soprattutto nel lavoro creativo che viene superato chiaramente il limite impressionante del non ancora conscio. Un'aurora, un'alba interiore, fatica, buio, ghiaccio che si spezza, un risveglio, una percezione sempre più prossima, una condizione e un concetto sono pronti ad accendere la vivida luce identica e ad aprire la porta del guardare verso di sé alla tenebra dell'attimo vissuto, all'aprioristico e ineffabile preparare in noi, per noi, dinanzi a noi, cioè a tutto l'essere-esistenza in se stesso (Existenz-Sein an sich selbst). Come Leibniz mostrò le radici dell'anima, in tal modo indicando alla nostra spinta impetuosa e alle parti notturne della natura il fundus animalis delle petites perceptions, così la filosofia utopica dove il pensiero si innalza nella sua luce e l'anima si apre all'illimitato, alle mistiche prospettive, avvolta dalle fiamme che divampano dal futuro, comincia a dischiudere un inconscio di ordine superiore, il fundus intimus, la latenza del mistero originario in sé che urge nel nunc (die im Jetzt treibende Latenz des Urgeheimnisses an sich): l'inconscio creativo del nostro coronamento spirituale.

Agisce dunque in noi un moto interiore che di nuovo si protende verso l'intimo e l'alto. E qualcosa di serotino, in cui si può trovare facilmente il vero sogno e al tempo stesso diventare intimamente chiari e commossi. La speranza si accende e quando la luce si fa più viva nasce lo stupore, spesso casuale e inadeguato; forse nemmeno qui vige una regola capace di dare agli stessi uomini identiche motivazioni.

È un domandare in sé, uno stupore assolutamente interiore e profondo (ein innerstes tiefstes Erstaunen), che spesso sembra destarsi per un nonnulla eppure placa il flusso di ciò che si è appena vissuto, ci fa rispecchiare in noi stessi, manifestando il nostro senso più profondo che straordinariamente viene colto. Cade una goccia: eccolo! una capanna, il bimbo piange, una vecchia nella capanna, fuori vento, landa, sera d'autunno: ecco, è di nuovo qui! esattamente così, identico. Oppure leggiamo che Dimitrij Karamazov si meraviglia, nel sogno, che il contadino dica sempre "cittino",²¹ e presentiamo che dovremmo trovarlo qui. "Il topo frusci fino a che vuole! Se avesse una briciola almeno":²² sentiamo anche in questo piccolo, povero, bizzarro verso dell'Hochzeitslied di Goethe che in questa direzione sta l'indicibile, ciò che il fanciullo non aveva raccolto quando era venuto fuori dalla montagna - "non dimenticare la cosa migliore!" gli aveva detto il vecchio, ma nessuno è ancora riuscito a scoprire nel concetto questa realtà poco appariscente, profondamente nascosta, immensa. Qui non c'è orrore, immagine o sentimento che includa e isoli completamente; vediamo che non sono solo le grandi scoperte, le vele dei grandi vascelli, ancora sotto l'orizzonte dell'occhio comune, a essere previste dal genio del non ancora conscio e a popolare il suo spazio utopico. Sono invece i valori dello stupore che vengono prodotti ancor più intensamente dallo stato di presentimento per essere riflessi: il piccolo, il nocciolo di tanti imballaggi sfarzosi e vuoti, un Messia che non appare nella folgore, ma è caldo e prossimo perché nostro ospite, la rifiutata pietra angolare²³ nella considerazione metafisica, tutte le intenzioni simboliche comprensibili e insieme incomprensibili che si agitano nella tua res agitur. La parola semplice è troppo per questo, la parola sublime troppo poco, e forse ciò che vale per tutti gli emblemi più veri, è ciò che finora era valso solo per quelli più grandi: per la Sibilla delfica, per il miracolo della Notte Santa nella Missa solemnis, per il nostro risonare in tutta la grande musica, per le originarie esperienze vitali della grande musica, per le originarie esperienze vitali della grande e oscura poesia, per il Faust e la sua produzione che, come dice Goethe, è sempre incommensurabile con l'intelletto, per tutte queste opere antelucane che possono essere comprese da qualsiasi punto pur restando senza nome, essendo quasi completamente soddisfatte nella loro domanda in quanto risposta,

nella loro risposta in quanto domanda. Qui si sente e si intende sempre la stessa cosa: la nostra vita, il nostro futuro, l'attimo appena vissuto, la radura della sua tenebra e della sua latenza onnicomprensiva nel più immediato stupore; si intende l'in-sé della nostra preoccupazione morale mistica e della verifica del Sé. A tutte queste esperienze vitali e soprattutto a ogni concentrazione creativa che si manifesta nella profondità intenzionale dei simboli, appartiene un certo sovrappiù che non si fonda su qualcosa di esterno: il sovrappiù moralmente mistico del significato dell'esistenza in sé (Überschuss moralisch-mystischer Existenzbedeutung an sich).²⁴ È ciò che conferisce loro la straordinaria promiscuità rispetto al tempo, allo spazio e al confine, e che mediante queste forme suscita meraviglia in un lirismo filosofico dell'ultimo limite al di là di ogni disciplina, assolutamente spirituale e immanente, metareligiosamente superiore e distante dalle figure della fede e dell'altro mondo.

Se tuttavia si vuole definire in qualche modo tutto ciò, si tenga conto della necessità di cancellare quanto si è appena detto, per evitare qualsiasi reificazione. Ma l'oscurità si dirada verso sera e quando giunge il suo mattino, nello stupore di tutte queste intenzioni simboliche, vaghe e perspicue a un tempo. Per esse vale quanto scrisse William Butler Yeats su Shelley e il suo simbolismo, ricordando la barca, la visione della barca che sempre lo accompagnava, navigando su un grande fiume tra alte montagne turrette dalle molte caverne, verso la luce di una stella: "E mi par di udire alcune voci gridargli che ognuno vi avrebbe trovato una scena, un'avventura, un'immagine rappresentante l'allegoria della sua vita nascosta, e che bastava voler dedicare tutta la vita alla mediazione di una sola di queste immagini, perché l'anima, liberata da ogni inessenziale e dal flusso e riflusso del mondo, venisse accompagnata a quelle sedi lontane dove gli dei immortali attendono tutti gli uomini, in cui le anime sono diventate semplici come la fiamma e i corpi tranquilli come l'agata". In realtà il flusso dei simboli non è soltanto un'oscillazione psicologica diversa per ogni individuo, bensì qualcosa di oggettivo; dovremmo ricordare che essi orbitano intorno all'unica parola eterna, che a sua volta circonda più da vicino il mistero originario ancora inarticolato. I simboli non sono perciò collegati gli uni con gli altri in maniera rigida, né costituiscono un inventario completo e plastico di intenzioni simboliche morali e mistiche, con i loro concetti e le loro species. Ma attraverso tutti i significati riappare sempre e soltanto l'Uno, l'Innominato, l'Ineffabile, che sconvolge spiritualisticamente l'ordine, come ebbe appunto a dire il vero gnostico Basilide, distruggendo il "concetto" e l'"ordine" della stessa parola eterna: "Ciò che vien detto ineffabile non è tale, ma vien solo chiamato tale; ma ciò di cui noi parliamo non è nemmeno ineffabile"; negando così a partire dallo

stesso principio, che i contenuti ontici del simbolo abbiano la capacità di costruire una struttura cosmica gerarchica. Ma il punto fondamentale è che invece dell'attaccamento ancora terreno alle pure immagini dell'esterno (che conducono verso l'esterno, pur se forse in senso superiore), domini la coscienza della mistica intensità delle anime in sé, che attraverso i simboli rivolge a noi solo la sua parola e il suo pensiero per illuminare lo stesso Incognito vissuto; appare dunque quella possente intenzione simbolica originaria (Ursymbolintention), assolutamente vicina e tuttavia profondamente interiore, visio vespertina e insieme luminosissima cappella del cuore, come intende Eckhart nel Sermone della nascita eterna e dell'unica parola nascosta, che giunse a notte fonda, quando ogni cosa era immersa nel profondo silenzio: "Vedi! appunto perché è nascosta bisogna inseguirla. Essa apparve e tuttavia era nascosta: ciò vuol dire che noi dobbiamo anelare e gemere verso di essa... Quando san Paolo fu rapito nel terzo cielo, dove Dio doveva rivelarglisi e dove doveva contemplare tutte le cose e poi ritornò di là, non dimenticò nulla di tutto questo: soltanto, era tutto così profondamente nascosto nel suo intimo, nel fondo dell'anima sua, che la ragione non poteva arrivarci: ciò era per lui nascosto. Doveva quindi ricercarne le tracce, ma in se stesso, non fuori di sé. Interamente all'interno, non fuori; e nell'interno più profondo. E poiché ne era certo, ha detto: 'Io sono sicuro che né la morte né altro tormento può separarmi da ciò che trovo in me'. Un saggio pagano ha detto a questo proposito una bella parola a un altro saggio: 'Io so che qualche cosa risplende nella mia ragione; sento che vi è qualcosa ma non riesco a capire che cosa sia; questo soltanto io so, che se potessi capirlo, conoscerei tutta la verità!'. L'altro saggio rispose: 'Benissimo! Tienti pago di questo! Perché se tu potessi capirlo, conosceresti a fondo il bene stesso e possederesti la vita eterna'. In questo senso anche sant'Agostino dice: 'Io avverto in me qualche cosa che si presenta alla mia anima e la illumina; se essa acquistasse perfezione e stabilità, possederei la vita eterna'".²⁵

In realtà anche in Eckhart, benché si chieda subito con forza: "Dov'è il re dei Giudei che ora è nato?",²⁶ la sostanza della luce è ancora in uno spazio molto alto, molto distante, ed è spinta lontano dal soggetto e dal Noi verso il Dio sopradivino, nelle massime vertiginose profondità della luce angelica, che in quanto tali non possono assolutamente contenere e liberare l'unico segreto, il segreto della nostra vicinanza. È solo l'attimo or ora vissuto che lo contiene, e la sua tenebra è l'unica tenebra, la sua luce è l'unica luce, la sua parola è il concetto originario che tutto risolve. Non vi è nulla di sublime che non ci faccia presentire la nostra libertà futura, un primo intervento del "Regno"; e lo stesso Messia (Col. 3,4), il portatore dell'assoluta adeguazione, non è altro che il volto finalmente svelato (endlich

aufgedeckte Angesicht) della nostra profondità sempre prossima.

Postilla sull'adeguazione dello stupore e il puro problema

Benché lo stupore e il presentimento siano condizioni volte al sublime, pure sviluppandosi essi trovano non solo nella loro intenzione "inconscia" (riducibile al semplice non più conscio), ma anche nella loro adeguazione, nella loro parte oggettiva, ogni sorta di pseudosoluzioni limitanti in cui si susseguono forme statiche e va sprecato e livellato il sovrappiù utopico presente in questa nostra esistenza.

Ma dobbiamo rifiutare ogni trasformazione riduttiva dei nostri pensieri. Dobbiamo mantenere la fame senza ingannarla: essa sa soltanto di non essere saziata né dall'una né dall'altra cosa, e può unicamente presentare ciò che infine la sazierà e non c'è ancora. Chiedersi come ci si rappresenti la beatitudine è tanto poco proibito da essere, in fondo, l'unica domanda permessa. Perciò anch'essa ha una meta frivola, e lo schiarirsi dell'alba su qualcosa di noto e di conosciuto ci vincola a una parola debole e limitante. i Questo non l'abbiamo voluto e in definitiva neanche richiesto; soffochiamo nel sapere che tutto ciò è ancora estraneo. Così non siamo più savi di prima, forse anche meno, giacché il nostro anelito non è coinvolto, eppure è giunto un falso appagamento. Prima tutto era diverso: eravamo circondati, come Heinrich von Ofterdingen, di sospiri, inquietudine, chiar di luna, vento, ticchettio d'orologio, racconti del vecchio;²⁷ ma anche se questo ci viene concesso, noi continuiamo ancora a rimanere fuori da quanto creiamo: il pittore non entra nel quadro, il poeta non è nel libro, nella terra utopica che sta dietro alle lettere, e persino la fanciulla, il fiore azzurro, pur palesamente diversa da ogni altro tesoro, cade nelle braccia dell'Adepto solo esteriormente e rimane all'esterno. Il problema che noi siamo è evidente, e una delle sue parole vibra con noi, racchiusa in ogni istante, chiarissima in questa camera buia, nella scoscesa montagna-Sé dello stupore ergentesi dinnanzi a noi: ma se si cercasse di definirne i tratti, non si farebbe altro che piegarlo, nascondere, tralasciarlo, costruirlo bene, scomporlo nei molteplici enigmi apparenti dell'esterno, e si finirebbe per essere come degli acquirenti che, pur desiderando qualcosa di assolutamente diverso, sono costretti ad accontentarsi delle merci disponibili, dimenticando proprio il primo, indeciso desiderio. Si cercava l'essenza del mondo e la si trovò nell'acqua o, più tardi, in qualcosa di alto e festoso senza musica, che non poteva essere abbastanza lontano per dare la buona coscienza e il supremo concetto. E quanto più in alto stava la categoria, tanto più gioiosamente gli uomini abbandonavano il nunc, e tanto più ricercato era l'apparente innalzarsi del segno della distanza nella prossimità trascorsa e

tralasciata; solo oggetti che non ci riguardano minimamente, solo ideali autopresentativi, dove Dio è l'oggetto per eccellenza, l'oggetto "supremo", natura del "sommio oggetto", come nello Stato bizantino. L'uomo bisognoso desidera solo risolvere e ricevere in sé l'Uno, il flusso continuo, il tenebroso, il doloroso, la luce originaria; si susseguirono invece innumerevoli "problemi" e risposte devianti che venivano determinati esclusivamente da oggetti del mondo, dalla pura cosmologia e dalle possibilità risolutive. Pressione e spinta, la generazione spontanea, l'evoluzione delle specie, la congiura di Catilina, la figliolanza di Cristo, costituiscono una scienza, una piramide di idee che viene sviluppata e illuminata senza alcun contributo del soggetto, onde l'uomo che si trovi anche una volta sola su questi gradi dimentica il problema originario mosso dalla meraviglia del Sé; scomparso il querelante, l'enciclopedia del mondo può facilmente offrirsi come il giorno della assoluta maturità e della risposta onnicomprensiva. L'insensato gioco prosegue egualmente con l'"enigma del mondo" e soprattutto con la sua soluzione, che i pensatori aperti dovrebbero sempre limitarsi a proporre, e che invece ciascun filosofo, riducendo la domanda originaria al più comodo problema libresco, a problema ad hoc dell'inizio del sistema, ha finora preteso di trovare in qualche termine monumentale. Ma dobbiamo comprendere e tener per fermo almeno il fatto che la soluzione, per sua essenza, non può concentrarsi in alcun libro e tanto meno in una chiesa terrena o in una qualsiasi filosofia ancora da studiare; il problema ben inteso si costituisce invece come assoluto caso serio il cui intervento non significa nulla di meno che l'ineluttabile fine di questo mondo con i suoi libri, le sue chiese, i suoi sistemi. Nessun lettore terreno abbandonerebbe più lo studio di questa metafisica riservata esclusivamente al Messia; immediatamente egli si scoprirebbe nel mondo al di là dell'esistenza, nella Gerusalemme in cui il tempo è esploso e si è improvvisamente trasformato in un istante²⁸ e come questo istante: come la sua buia e profonda camera gotica, l'esistenzialità e la latenza che sono diventate un manifesto regno celeste. Perciò l'unica possibilità di un'esatta discussione ontica sta in definitiva nell'esprimere la domanda su di noi non come l'allusione costruita a una soluzione disponibile, ma come domanda pura, espressa ma incostruita ed esistente in se stessa (die ausgesagte, aber unkostruierte, an sich selbst existente Frage), onde comprendere la sua pura affermazione in sé come prima risposta a se stessa, come determinazione fedelissima e non sviata del problema-Noi.

Uno solo si è lasciato alle spalle le cose meramente esterne, fermando il pensiero su ciò che ci riguarda. Solo Kierkegaard superò l'ultima realtà estranea; è lo Hume nato per noi ma diversamente da questi ci ridesta dal sonno dogmatico in modo assai più significativo.

Noi siamo: questa è l'unica preoccupazione quando v'è in gioco qualcosa di veramente fondamentale; dalla finestra si guarda in strada, ma solo nel vetro argentato, nello specchio, si vede se stessi. Solo nell'offuscarsi e nel mutare dell'esser-ci che si percepisce e vuol prendere coscienza, si partecipa dell'infinito, dell'immediato, l'unico da cui la verità guarda a noi: questa è morale, è carattere, "ma il mare", dice Kierkegaard, "non ha carattere veruno, e neppure la sabbia, e neppure l'assennatezza astratta, giacché carattere è appunto interiorità". E prosegue: non si deve ridurre Dio a nulla di oggettivo,²⁹ poiché sarebbe paganesimo, una pura deviazione verso il fuoco fatuo e la falsa ampiezza; l'importante è la pietra angolare rifiutata e la sottile cristianissima intuizione di Eckhart: "Ciò che il cielo dei cieli non circoscrisse, ora riposa nel grembo di Maria". Solo il conoscere che abbia un rapporto essenziale con la nostra esistenza, insegna Kierkegaard, è conoscere essenziale, è pathos esistenziale, nei confronti del quale tutta la processione alienata e freddamente sistematica non significa altro che un procedimento menzognero e a buon mercato estraneo all'immediato da cui la verità ci guarda nel vivo; di questo pathos puramente esistenziale Kant dà una formulazione affine: "Dio e l'altro mondo sono l'unica meta delle nostre ricerche filosofiche e se i concetti di Dio e dell'altro mondo non fossero strettamente connessi con la moralità, non servirebbero a nulla". Kierkegaard e Kant pensano quindi che la forza tendente verso il nocciolo non sia un qualcosa di saldo, rotondo e gradevole racchiuso in un guscio, ma sia carica soltanto di una confusa utopia che si intreccia con la tenebra dell'istante vissuto e questa forza si manifesta infine nella maggiore intensità con cui esprime la domanda incostruibile, evocandola come magia soggettiva del soggetto su se stesso e sul fenomenale della sua libertà: con un nuovo concetto intimo dell'evidenza che non rifiuta di essere edificante,³⁰ che possiede la volontà finalmente ridesta tesa allo spirito dell'uomo invece che al mondo e al suo spirito universale, che dimostra il suo primato della ragion pratico- mistica anche nelle supreme vette della metafisica.

La tenebra dell'attimo vissuto e la sua relazione con lo stupore

Abbiamo visto che non possediamo nulla all'esterno o all'interno che si possa fissare in sé volta per volta. Rimaniamo nell'indistinto, poiché ci manca l'immediata esperienza interiore di quanto abbiamo vissuto, e l'"ora", l'unica realtà in cui "siamo", è come un fantasma che si aggira rumorosamente.

Non è facile considerare con attenzione un punto da cui si debba distogliere lo sguardo. Ma ancor più difficile è liberare ciò che esiste di attimo in attimo dalla condizione di melanconica incertezza del suo esser-ci e possederlo al presente senza veli. Non è soltanto una

semplice debolezza anche se abbondano le persone non metafisiche che non riescono a vivere e sono costrette a farsi sostituire, limitandosi a guardare gli altri o ad appoggiarsi senza danno su immagini e racconti di esperienze che non sarebbero mai in grado di fare. Ci riferiamo invece alla tenebra della stessa esperienza vitale (*Dunkel des Erlebens selber*), e precisamente di quella esperienza in sé forte e possente che è tanto difficile anche soltanto cogliere, la cui cortina dalle mille pieghe avvolge internamente la coscienza, occultandola. Ci lamentiamo di non poter sperimentare nulla di quanto è già passato o sta emergendo: se il futuro è più prossimo all'Io oscuro, la "vita" stessa, colta come somma dei suoi istanti, si dissolve nella loro irrealtà.

Ignoriamo pertanto ciò che in genere "è" e persino chi noi "siamo"; se qualcosa è spettrale, spettrale è anche l'uomo che vuole rappresentarsi chi rappresenta. Qui tutto coincide e si confonde nell'attimo appena vissuto. Abbiamo visto che possiamo trattenere dinanzi a noi il vissuto solo quando è già trascorso e si ordina spazialmente nella forma intuita della sua contemporaneità, quasi cadesse fuori dal flusso, in parte ancora come semplice realtà dell'esperienza vitale e in parte già come coesistenza di contenuti divenuti silenziosi. Se il passato viene riconosciuto in grande stile come tale, come mondo del non più conscio, indipendentemente dal soggetto che vive e che afferma, ne consegue, come si è visto chiaramente, che questo mondo diventa l'oggetto della singola scienza. Nella realtà parzialmente ordinata dell'esperienza vitale lo spazio, in quanto semplice forma intuitiva della contemporaneità, era ancora un'enclave del tempo che lo circonda nel passato e nel futuro come forma intuitiva della vitalità: la storia mantiene ancora in parte questa situazione, conosce una successione di unità effettive sia pure di carattere seriale; invece nella fisica, modello di formazione concettuale delle scienze particolari, gli oggetti si ordinano in un campo propriamente non storico, onde il tempo figura semplicemente come una sorta di dimensione spaziale. Solo la filosofia della storia, che di nuovo agita ciò che è stato, superandolo utopicamente, riporta in posizione centrale il tempo, forma intuitiva e campo di azione della vitalità attiva; se il concetto di speranza, la filosofia dei valori, conosce una contemporaneità più silenziosa, una "spazialità" di raccoglimenti, di figure, di categorie e di sfere, queste sono in conclusione tutte accentrate sulla contemporaneità vera, sullo "spazio intimo", lontano e vicino a un tempo, dell'assoluta vitalità e della rivelazione esistenziale in cui si illuminò il nunc. Ma essendo molto difficile vedere l'"è", il nunc o la realizzazione già sul piano della realtà dell'esperienza vissuta oppure darne una valutazione sul piano della scienza particolare, ne consegue che nessuno è profeta in patria, e che

ogni epoca considera se stessa come la cattiva realtà di una semplice civilizzazione; anche lo storico viene quindi penosamente abbandonato dallo stesso ridiventare-presente del corso della storia al decrescendo verso Inattualità" del sistema storico senza dover apprendere il proprio giudizio politico da quello storico. Pertanto il punto intermedio tra ricordo e profezia, noi stessi, il centro dei tempi nel suo moto fluttuante che tutto pervade, sul quale ci troviamo in ogni attimo vissuto, è un'ombra, è il germe nascosto, è il riferimento fluido e incompleto della coscienza in quanto realtà dell'esperienza vissuta, un semplice, cieco, indiretto essere-affetti che sprofonda in sé, un'isola oscura su cui tuttavia sembrano trovarsi sia l'intero impulso motore del mondo sia (a seconda che il movimento venga mantenuto o arrestato, quindi a seconda del grado di quiete raggiunto), l'autentica situazione dell'essere, l'autentica realtà e logicità del mondo. Ma generalmente l'autointuizione dell'io è un problema solo perché fino a questo punto del processo, del "processo del mondo", del processo di conversione (e oggettivazione katexochen), non è ancora mai riuscito nessun porsi-dinanzi-a-sé, nessun volgersi-al-di-là-di-sé, nessun incontro con se stessi e nessun riflettere più totale di un qualsiasi attimo vissuto; e non è ancora avvenuta nessuna concentrazione della semplice coscienza parziale verso l'identico essere-se-stessi, verso l'essere raggiunto.

Si comprende perciò che il nostro stesso essere uomini rappresenta solo una forma inautentica che per il momento è da considerare provvisoria. Non possediamo organi per l'Io o il Noi, ma ci troviamo nel punto cieco, nella tenebra dell'attimo vissuto, nella tenebra che è la nostra propria tenebra, il nostro incognito, la nostra maschera, il nostro oblio. Ogni dissolversi deriva parimenti dallo stato soggettivo del momento, in quanto funzione della coscienza ancora dispersa, disunita e decentralizzante, che tuttavia non si interrompe mai. La coscienza opera indirettamente, ora in maniera puramente puntuale come autentica istantaneità, ora in maniera spaziale e sferica, nel desiderio di una maggiore prossimità con l'essere-presente; la coscienza del soggetto disperso raggiunge quindi per principio solo il passato e le sue leggi, senza che possa mai entrare nel flusso del futuro o nella grandezza del presente, né come realizzazione, né come autorealizzazione. Un'importanza decisiva riveste il futuro, e in esso il topos dello sconosciuto, in cui compariamo soltanto noi, l'unico in cui balena, nuova e profonda, la funzione della speranza, senza la vuota ripresa di una qualsiasi anamnesis³¹ - eppure non è altro che la nostra tenebra ingrandita, la nostra tenebra nella fecondità del suo grembo, nell'incremento della sua latenza. In esso domina nella stessa maniera, come in tutti gli oggetti del mondo, nel "nulla" intorno a cui sono costruiti, quell'alba, quella latenza, quell'essenziale meraviglia in cui

la distanza si confonde con la strana esistenza di semi dorati racchiusi e serrati nelle foglie, negli animali e nei pezzi di basalto; in base a cui ovunque la stessa cosa in sé è appunto ciò che non è ancora e che urge nell'actualiter oscuro, nell'azzurro, nel cuore degli oggetti. Dove anche Dio per essere, non deve diventare per noi soltanto visibile, giacché tutto il processo del mondo si ridurrebbe elasticamente a un rapporto di movimento tra due realtà "separate"; dove invece anche Dio (in quanto problema di ciò che è radicalmente nuovo³² e assolutamente liberante, in quanto fenomenale della nostra libertà e del nostro vero contenuto) si possiede in noi solo come evento indistinto e oggettivamente non avvenuto, solo come coesistenza tra la tenebra dell'attimo vissuto e l'incluso simbolo del Sé del problema assoluto. Il che significa che il Dio ultimo e autentico, sconosciuto e sopradivino, rivelazione di noi tutti, "vive" già ora, pur se non "incoronato" e non "oggettivato"; egli "piange", come dissero alcuni rabbini rispondendo a chi domandava che cosa facesse il Messia, non potendo "manifestarsi" e redimere; egli "sta nel più profondo di tutti noi come 'io sono colui che sarò'"; come "tenebra del Dio vissuto", come tenebra che lo separa dal suo raggiungimento, dal suo volto che deve finalmente venir svelato, dall'esodo che libera la stessa vera essenza dall'esilio.

Ora sembra, anzi diventa certo che lo sperare sia appunto la realtà in cui si illumina la tenebra. Lo sperare è contenuto nella stessa tenebra, partecipa della sua opacità, poiché tenebra o mistero sono sempre affini, minaccia di scomparire quando si erge troppo prossimo e arduo in questa tenebra. Nella speranza e nello stupore tutti siamo pervasi da un tremito, e il popolo suol dire che in questo attimo un uomo supera il nostro sepolcro futuro; di fatto, noi viviamo quivi l'esperienza della domanda autentica, e v'è quindi una parola che entra nel più intimo focolare del nostro esserci, dell'esserci totale, e va al di là del nostro ultimo Io. La tenebra della vicinanza accresce la tenebra del mistero che non apparirebbe tanto fonda se non fosse già in sé fittissima tenebra della vicinanza; così nella Pandora di Goethe, Epimeteo "che sogna" scorge poco di più e non riconosce Elpore, la speranza, il Sì incondizionato, poiché gli è troppo vicina, e solo a una certa distanza colei che è inafferrabile diventa percepibile come sfavillare dell'in aeternum non confudar.³³ Ma in realtà il mistero non è mai tutto nella tenebra, che in quanto tale è chiamato piuttosto a dissolvere; così si desta la tenebra dell'attimo vissuto nella risonanza dello stupore che ci pervade, e la sua latenza giunge all'incipiente "visibilità", al godimento e alla sovrabbondanza del turbamento del Noi. Al nesso reciproco tra tenebra e stupore del problema rimandano quindi molti fattori; in primo luogo negativamente, poiché non sono mai visibili e quindi restano non obiettivi, e poi più positivamente in quanto entrambi non soltanto rappresentano formalmente il Novum in

sé nel mondo ma intendono lo stesso Noi anche materialmente e mantengono l'identico legame oggettivo con la soggettività da riesumare e con il nostro incognito morale-mistico. La tenebra dell'attimo vissuto e l'essenza del problema incostruibile si toccano tanto da vicino che anche le intenzioni simboliche di tipo centrale, partecipando della forte inclinazione dell'attuale visuale, rimangono parzialmente invisibili; ma per ciò che si strugge e si meraviglia nella nostra latenza assolutamente prossima, esse possono almeno segnare la direzione del cammino, la direzione della "parola dell'esistenza" che ci tocca nel centro, della parola d'ordine per la rivelazione del Noi nel suo insieme. Qui esso si prepara a passare nell'ultima risposta, nel cibarsi di noi stessi, nel risorgere noi stessi, nell'autorecitarsi dell'unico tema,³⁴ in una memore coscienza totalmente vissuta e adeguata al suo nocciolo, in un esser-presente intensamente oggettivato e perciò penetrante che è proprio della persona e del problema che comincia a chiarirsi.

Su questo si regge dunque innegabilmente lo sperare pensato, e dall'"ora" e dalla sua tenebra si innalza in se stesso. Così il pensiero del cuore getta il suo raggio nei diffusi bagliori del paese che noi tutti siamo, in cui noi tutti agiamo, in cui finalmente irrompiamo in modo decisivo mentre siamo volti all'ascolto del nostro arrivo, della nostra parola risolutiva. Qui non vi è solo una nuova strada nel vecchio e definitivo reale, ma il reale sembra aperto nella direzione in cui infine il fundus intimus si manifesta in ogni centro; e come nelle fiabe e nella scomparsa epopea, l'uomo ritorna infinitamente più forte di sé nel mondo sconosciuto, nelle avventure di uno spazio spirituale che si dilata fino alla fine sconosciuta. Ma, soprattutto, la conoscenza filosofica qui intesa è lampada che trasforma in pietra preziosa, arrivo del ministro nelle prigioni del demiurgico Pizarro. È fare della grande opera, dell'acqua di vita, della parola della redenzione; è magico idealismo fondato sul sogno di verità che attende in vetta a tutte le cose, sul problema incostruibile, sulla sua cosa in sé: e questo è dunque ciò che non è ancora, : futuro ultimo, presente finalmente autentico, problema del Sì; insito nell'esistenza, utopia ancora sconosciuta, incompiuta, , Anche il pensiero della filosofia appare di nuovo rivolto al mito, ì all'ultimo mito prima della grande svolta, diverso da quanti mal i ne apparvero finora, a quel mito di Utopia che per sua essenza i scosse fin dalle origini ebrei e filosofi, rendendo questi inquieti, adoratori del Dio invisibile e della pura absolutezza sospetti di ogni teologia del perfetto e allegorico esser-fatto. Chi tende alla verità è costretto in questa monarchia, ma non come se il campo misterioso contenesse in ogni oggetto grandiosi svolgimenti e documenti, come accadeva anticamente, quando era ancora fornito un immenso imballaggio con ogni profondità, e dei, cieli, potenze,

dominazioni, troni erano per esso ritenuti essenziali. Ma nel sonno, silenzioso, giunse in Itaca Odisseo, proprio in Itaca giunse nel sonno, quell'Odisseo che ha nome Nessuno; in quell'Itaca che può essere appunto il modo in cui questa pipa sta qui, o la cosa meno appariscente d'un tratto si concede: il cuore s'arresta e il sempre inteso pare infine guardarsi. E tale è la sua fissità e immediata evidenza, che si è sbalzati di colpo in maniera irreversibile nel non-ancora-conscio, nel più profondo identico, nella verità e nella parola risolutiva delle cose; e improvvisa sorge nel mondo l'intenzione ultima e significativa di chi osserva, contenuta nell'oggetto insieme al volto di qualcosa che è ancora senza nome, all'elemento della condizione finale, diffuso ovunque: per non abbandonarlo più.

I luoghi possibili della parola risolutiva

Ma quando siamo totalmente chiusi nell'intimo, soli con noi stessi, non può avvenire nulla. L'istinto che si domina e si eleva non deve essere egoistico ma comune. Deve porsi nel comune, incitando a partire di qui, e prender coscienza di ciò che incalza e si rischiera. L'Io egoistico resta chiuso in sé, ma per la scintilla in noi³⁵ la vita pura e superiore diventa assolutamente necessaria e chiara, se ci muoviamo verso di essa.

Nessuno giungerebbe da solo alla molteplicità dell'esterno, se non gli fosse data sensibilmente. Ma se invece cerchiamo di comprendere che cosa sia buono, che cosa siano l'amore o tutte le altre forme originarie del paesaggio umano, la nostra forza di determinazione d'un tratto si libera da tutto quanto le sta semplicemente davanti, si nutre in se stessa e di se stessa, diventa chiara e comprensiva, determinandosi nel concetto del valore. In questo senso Goethe disse che la modalità con cui si svolge un processo o si procede in parlamento o durante un'incoronazione imperiale non sono innate, per cui è necessario che il poeta, per non contraddire la loro verità, se le appropri per mezzo dell'esperienza o della tradizione; ma la sfera dell'amore, dell'odio, della speranza, della disperazione e di ogni altro stato e passione dell'anima, è rigorosamente innata per il poeta, ed egli possiede i suoi contenuti anticipandoli con il suo vigore, al di là di qualsiasi osservazione della natura. In ogni intensa esperienza spirituale si cela perciò anche un plusvalore ontico di intenzionalità simbolica, che è egualmente presente nel concetto dell'ontos on; la frase di Cristo: "perché mi chiamate buono? Nessuno è buono se non uno solo: Iddio"³⁶ si serve quindi della totalità del bene in una maniera ontica unica nel suo genere: il suo giudizio non necessita di prove induttive (tanto peggio per i fatti, se non gli corrispondono), e

rimane valido anche, anzi soprattutto, senza il mondo, nella sua stessa presenza. È sufficiente sviluppare e definire il concetto di umiltà, bontà, amore e pienezza di sentimento o di spirito, perché al tempo stesso esso sussista in tutta la sua toccante profondità che chiama alla realizzazione.

Pertanto ogni oggetto morale-metafisico dell'espressione è insieme la realtà essenziale, utopica, che non è ancora stata raggiunta pienamente e tuttavia già ci esige, in definitiva l'unica "reale". Come nei significati ultimi dell'ornamento e della filosofia della musica, qui si inclina l'ago del concetto, che in genere ha sempre indicato in lontananza, verso l'altro: giacché il polo stesso gli è vicino. In queste intenzioni simboliche che toccano il nostro intimo più profondo, si preparano i tratti della parola risolutiva, illuminazioni del problema del Noi, del problema fondamentale che si cela vicinissimo nella tenebra dell'attimo volta per volta vissuto.

In tal modo la tavola delle iniziate evidenze - mentre decifra parzialmente il palinsesto dello sperare e della profondissima meraviglia nel loro fondamento - trova il suo luogo in un'etica e metafisica della comunanza interiore; fuori della grande metafisica non vi è alcuna possibile enciclopedia delle verità dell'amore e dello spirito. Ma è certo lecito accennare anticipatamente a questi sogni che sono divenuti in sé nuovamente comprensivi. Essi sono simili alla luna che trascorre identica su terre lontane e agli amanti che la guardano fa pensare di essersi dati appuntamento. Tutte le visioni che ci uniscono e sono volte a Gesù e alla vendetta già prossima, possono essere registrate in via preparatoria, pur se ancora ci mancano assolutamente i concetti ultimi. Ma dobbiamo di nuovo assumerci il compito di annotare queste illuminazioni, e il progetto di un nuovo dizionario di un giusto comprendersi diviene un dovere metafisico. Ma senza la smania di chiarire i contenuti in base al proprio tempo invece che alla luce della fine intesa in senso utopico; la stessa inesausta memore coscienza non si volge all'eidetica di tutte le cose incontrate ma soltanto ad approfondire ciò che viene dato come noi stessi, dunque a quegli oggetti assolutamente evidenti nei quali il pensare-se-stessi (Sich-selber-Denken) sta sullo stesso piano con il diventare-se-stessi (Sich-selber-Werden), con il raggiungere-se-stessi (Sich-selber-Erlangen), con l'essere-se-stessi (iSich-selber-Sein).³⁷ Ma sia ben chiaro che siamo altrettanto distanti dal metodo bergsoniano e nietzschiano di negare in maniera indifferenziata lo spirito, nel quale queste evidenze si manifestano con la massima profondità, e di sostituire a una spiritualità misticamente pura ([mystisch reiner Geistigkeit]) una fiacca commozione (laxes Ergriffensein) o uno stato di ebbrezza (Rauschzustand) prodotto dalla vicinanza entusiastica contro il concetto e la ragione. E se ogni intelletto vuoto e senza mistero, che

non è nulla, non ha nulla e non trova nulla, è certamente un male; se ogni più profondo conoscere deve certo cominciare emozionalmente per portare alla conoscenza dell'unico elemento degno di essere conosciuto, anzi dell'unico ancora conoscibile, pure ciò che poi continua a creare appartiene in realtà al nuovo "razionalismo" e trova posto nei suoi specchi e nelle sue specie, nel suo pensare diversamente il mondo in direzione dell'anima, nel suo scacciare l'ignoranza come base della manifestazione di questo mondo, nel suo generare il concetto per il sapere; è un razionalismo del cuore che in realtà non è solo del cuore, ma si fonda sui postulati dell'emozionalità illuminata, dello spirito che illumina. Dopo la catastrofe del razionalismo di Descartes nei confronti del mondo empirico, neppure Kant ha eliminato del tutto l'Io della ragione, ma ne ha ristretto il campo "teoreticamente" perché essa si costruisse "praticamente" in modo assai più adeguato nei confronti del mondo morale-mistico, con un primato della ragion pratica. Non Dioniso dunque, ma la scintilla, il pensare dell'anima (.Denken der Seele), lo spirito dell'anima (Geist der Seele), l'illuminato fondamento delle anime (erleuchtete Seelengrund) costituiscono la suprema concezione mistica e, nella stessa misura, l'estremo sigillo, l'interiorità più profonda e il contenuto dell'estrema adeguazione; solo la sapienza veglia sul tratto costitutivo del ritorno. In conclusione, come lo spirito è lontano dalla condizione di esaltazione dionisiaco-creaturale, così anche la parola risolutiva dell'incontro del Noi, in tutta la sua efficacia unitaria e paradossale, è lontana dalle costruzioni regressive dell'alfabeto cabalistico che in tutta la sua molteplicità risale all'elemento formativo di questo mondo dell'elaborazione, a chi regge le sorti della creatura e del mondo, e perciò non fa che ripercorrere all'indietro il cammino emanatistico verso i principi del mondo, anziché insegnare il grido di guerra della secessio plebis in montem sacrum, il lineamento logico del postulato e del paradosso. La totalità dei supremi oggetti evidenti non segue una qualsiasi piramide delle idee dello spirito universale, bensì è esclusivamente una parte dell'inventario dello spirito- esodo; è solo da tale conoscenza intesa come forza esplosiva e contraria al mondo, volta all'esodo e non all'origine del mondo, che risuona il verbum mirificum e si formano i tratti della sostanza identica di tutte le intenzioni simboliche morali-mistiche.

Perciò al seguito dello stupore compreso riappare infine quel nuovo, antichissimo e intimissimo concetto di evidenza, che non teme di essere edificante e conferma il suo primato della ragione praticamente mistica anche, e proprio, nelle supreme vette della metafisica. Il pensiero dell'anima non vuole imparare sbagliando, ma si discosta con forza da ogni vuoto esterno e superiore, trascendendolo. Il mondo sussistente è il mondo passato e l'oggetto

senza spirito della scienza particolare; ma l'anelito umano nelle sue due forme di inquietudine e sogno a occhi aperti è la vela verso l'altro mondo. E questo tendere a una stella, a una gioia, a una verità contro l'empiria, dietro la sua notte satanica e soprattutto dietro la notte del suo incognito, è l'unica strada per trovare ancora verità. La domanda su di noi costituisce l'unico problema e la risultante di tutti i problemi del mondo; il cogliere questo problema del Sé e del Noi in ogni cosa, l'aprirsi delle porte del ritorno che attraversa e scuote il mondo (die weltdurchschwingende Eröffnung der Pforten der Heimkehr) è il principio ultimo e fondamentale della filosofia utopica. Il tendere verso la gioia segreta e non ancora esistente che ci sovrasta, verso la rivelazione dell'onnirisolutiva parola dell'esistenza, potrebbe mancare solo se in noi già fosse balenato qualcosa che ancora non balenò; ma in tal caso la filosofia comincia finalmente a non essere solo coscienziosa, ma a presentire il suo a-che-scopo e ad aver coscienza; e infine la sua memore coscienza e il suo messianismo a priori, ampliando sinteticamente, creano il regno della seconda verità, l'unica e sola verace: nel mondo, contro il mondo e la sua semplice verità fattuale, per cercare le tracce, le promiscuità concentriche dell'utopia, per affrettarle, per compierle.

Già si è cercato di dare una qualche articolazione a quel moto interiore, serotino che si estende verso l'intimo e l'alto: prima di tutto in senso spirituale, come nell'impressione che quasi nasce dal nulla, suscitata dalla semplice goccia che cade, dall'immagine della capanna, dal vento, dalla landa, dalla sera d'autunno. Ma nella capanna e nella sera già si annunciava una direzione della speranza e dello stupore: qualcosa che di fuori si copre d'ombra, la finestra illuminata, l'intima e calda camera gotica, la direzione in cui finisce il mondo ed entra il Cristo. Infine caddero nel campo visivo i concetti moralmente-mistici di evidenza intrinseca: bontà, speranza, eliotropia del meraviglioso; e nessun dubbio sussiste sul fatto che proprio qui, ben più che nei simboli delle cose più straordinarie, si suscita il nostro più profondo sbigottimento del Sé. Ma tutti questi contenuti, ovunque essi si trovino, sono assai più che semplici e occasionali motivi dello stupore, più che semplici e occasionali soluzioni della tenebra dell'attimo vissuto in tale stupore; non è neppure possibile pensarli come il loro contrario, come qualcosa che a ognuno sembra diverso, e alla nave pare costa mentre alla terra pare nave, giacché essi portano l'impronta della chiarezza e della necessità. Nello stesso tempo abbiamo anche fatto rilevare che qui deve agire la coscienza utopica, che qui non è possibile compilare un inventario delle intenzioni simboliche strettamente connesse e delle loro species, una formula *summa ontologiae contra immanentes*, giacché invece tutti i simboli morali-mistici, quindi ontici, descrivono un'ampia rete di percorsi intorno

all'unica parola eterna, alla suprema species simbolica della costituentesi parola risolutiva, che abbraccia sempre più da vicino il mistero originario ancora inarticolato, il nocciolo della vissuta intensità, della mistica intensità delle anime. A ciò corrisponde innegabilmente una serie parallela che si muove per tutta quest'opera e va dal primo in-Sé attraverso l'ornamento e la musica verso la pietra angolare rifiutata e il mistero del Regno; essa agisce mediante espressioni del Sé e definizioni del Noi che penetrano sempre più in profondità e risuonano sempre più prossime, adeguate soltanto all'illuminato fondamento delle anime e alla rivelazione dell'ultima immagine di Sais. Qui il linguaggio diviene autonomamente sempre più allegorico e non teme di custodire nel concetto le intenzioni simboliche. Ciò apparirà strano a un pensiero che si compie troppo facilmente nel "fattuale" o che permane del tutto astratto e privo di collegamenti, ma la vera anomalia sta proprio nel fatto che noi uomini riusciamo a scorgere soltanto la schiena delle cose invece che i volti degli dei. Eppure, benché gli occhi interiori siano ancora ermeticamente chiusi, l'anima conserva tuttavia la sua estraneità nei confronti di questo mondo e il suo impulso verso l'altro; davanti ad alcuni richiami deve perciò riuscire facile sentire che le realtà troppo disponibili sono estranee e remote, mentre ogni altro coglier-l'evidenza è come parlare degli amici lontani rimasti in patria quando si vive solitari in un paese straniero. Il pensiero dell'anima guarda a tali intenzioni simboliche, siano esse lievi o intense, immerso nella sua profondità più propria meravigliosamente illuminata; di conseguenza lo stesso pensiero esistitivo - ben lungi dal deviare da sé per questo - incontra infine necessariamente le originarie forme religiose, interpretandole come la sua regione suprema: che si accompagna con le albe dell'evidenza, con le evidenze dell'alba, e può andare dall'amore sessuale fino alla grande Difficoltà dell'immagine di Sais.

Così la donna e il fondamento nell'amore

Non vogliamo star soli dove finalmente viviamo. Neanche ai deboli è lecito essere moderati, solo amando si elevano. Ciò comincia con le donne ricche di colore, in sogni carichi di passioni contrastanti che dal corpo esigono più di quanto non può ancora essere dato sul piano umano. Si diventa maturi per l'amore con un tempo³⁸ diverso e tra giovane e fanciulla l'aria si carica della folgore del legame improvviso molto prima che l'anima possa comprendere questo conturbante invito a pranzo: nel frattempo viene eccitato il sentimento, l'entusiasmo e la cavalleria. Inoltre, poiché la prima amata non si dimentica mai completamente, ma è come incorniciata nella memoria che crea

immagini fisse ricche di luoghi indistruttibili, per l'uomo migliore questi anni di apprendistato dell'amore rappresentano il perenne sgorgare di una bellezza malinconicamente feconda che nulla può sostituire o eliminare. Se il cammino del vero amore è stato percorso una volta seriamente, non può più chiudersi aneddoticamente. Eccetto che in quell'avventura da correre della fedeltà che si chiama matrimonio.

In esso l'uomo miseramente privo di vitalità potrebbe anche salvarsi, più che trovare solo un completamento. E non soltanto perché il matrimonio risolve o potrebbe risolvere, nella maniera migliore, la sua normale stanchezza e debolezza, e risponde al quesito di che cosa deve fare la coppia dopo l'atto sessuale, grazie alla sua festosa vita quotidiana e alla piena corresponsabilità sessuale, in cui l'aristocratico invecchiamento del legame erotico diventa l'unico stile possibile dell'invecchiamento dell'amore. Ma proprio perché qui l'uomo mediocre, troppo scisso sul piano sociale, può in sostanza essere partecipe del calore della donna e del focolare serotino, del profumo, della pienezza e della metodicità del suo essere, e quindi può o potrebbe guarire dalla morte borghese della sua essenza. Il che è comunque possibile solo in casa, che in parte è un rifugio, in parte un correttivo per quell'universale amore per l'uomo altrimenti tanto pallido. Persino l'uomo emotivamente realizzato e produttivo trova la strada che allontana dalle avventure e porta in un complesso erotico più profondo, accessibile mediante l'ampiezza e la durata solo quando celebra le nozze con la donna amata: l'anima luminosa e gentile che rapida e violenta si infiamma, e la vita silenziosa, fedele, profonda, perfettamente intima nell'azzurro sguardo d'acciaio. Solo dietro questa ampiezza pulsa l'aperto oltremare, al di là delle dissolte avventure di terra, e su di un prodigioso piroscifo affronta il viaggio più completo nell'inesplorato cosmo della sua vita, che si arrotonda lontano.

È assai notevole il fatto che uomo e donna non si debbano unire con lo scopo di generare un figlio. In realtà sembra quasi che allo sviluppo della nuova vita non sia necessario né sul piano organico né sul piano psichico il rapporto sessuale, prodigioso circolo vizioso, e il sovrappiù psichico talvolta presente; le stesse api si possono riprodurre per partenogenesi; anche in un echinoderma non fecondato è uno stimolo chimico a dare inizio alla divisione e segmentazione della cellula germinale, che reagisce diversamente solo se avviene la fecondazione. Ma se tuttavia si vuole tener ferma la necessità della fecondazione, che in quanto tale non costituisce un ringiovanimento o rinnovamento della vita del plasma germinale ma è forse soltanto un dispositivo che permette l'incrocio di due diverse tendenze ereditarie, rimane pur sempre di difficile comprensione il motivo per cui già mosche, rospi, coccodrilli, balene e specie

analoghe, in cui i genitori sono del tutto interscambiabili e invariabili, debbano incrociare la statura del padre e la natura allegra della mamma. In ogni caso l'esistenza di tuia partenogenesi organico-psichica sembrerebbe perfettamente logica su tutta la linea; di modo che anche gli uomini in definitiva si potrebbero riprodurre per molto tempo unisessualmente come tale e dello stesso pollone, e solo ogni cinquecento anni verrebbero "generati" uomini d'amore e coppie d'amore, vampa di un ardore completamente erotico e composizione autentica di cui i posteri dovrebbero nutrirsi psicologicamente per il mezzo millennio successivo. Ma ciò sarebbe concepibile solo negli animali, e solo tra questi potrebbe verificarsi una nascita senza l'atto sessuale, che tuttavia sembra a sua volta abbassarci al livello dell'istinto animale. Invece nell'uomo (col preludio di tutti gli organismi superiori) la fecondazione, antagonista di ogni partenogenesi, interviene con suprema necessità, in modo originario e abbandonando i metodi della semplice zoologia. Fra gli uomini deve pertanto essere generato un figlio degli uomini e una coppia d'amore e questa è diventata un corpo, un'anima, una preformazione del mistico cerchio d'amore presente in ognuno; qui opera un principio originario poiché l'amore non è, come già si disse, uno stato organico, ma uno stato teologico. Infatti esso è una funzione che nell'uomo trova l'inizio e la meta assolutamente autentica, mirante alla nascita di un bambino, ma soprattutto legata all'acquisizione della forma originaria della bisessualità degli amanti stessi. Solo per l'uomo c'è l'amore, solo per l'uomo, per un motivo sovraanimale si spandono le doppie fiale, solo nell'uomo la copula comincia come necessario atto d'amore, e l'essenza sessuale fiorisce soprattutto nell'erotismo, il suo frutto completo, cercato e inteso soltanto in sé; ben lungi dall'essere un mero e artificiale allevamento, un giro superfluo, una sovrastruttura senza essenza o un ritocco della mera animalità estraneo allo spirito. Dunque ci uniamo e ci accendiamo l'uno dell'altra perché il figlio venga doppiamente vivificato e l'amata tutta si dischiuda nell'abbraccio: deve essere generata l'anima, affinché l'uomo si riproduca. Giulietta e Isotta non hanno neppur bisogno di questo figlio, di questo richiamo delle generazioni non nate, per realizzarsi nel richiamo dell'amato, distogliendo lo sguardo per volgerlo alla propria dovizia, generando se stesse come donne, offrendo all'amato il sogno più profondo nel fuoco della fecondazione superiore. In questo modo l'amore risplende alto sopra ogni amicizia, sopra la mistica sempre solo penultima dell'associazione maschile, dello Stato e non del Regno; persino l'elemento faustiano che si volle intendere in senso puramente virile e anteporre all'eros, è sicuramente coordinato e subordinato all'erotico, come il metodo ispiratore è coordinato e subordinato a quanto viene rivelato, che lo assume e lo adegua. Ne

consegue che il processo sospeso tra i sessi ha il suo luogo e il suo esito nel fatto che la donna ha bisogno dell'uomo come il sogno dell'interpretazione, e l'uomo comprende la donna come l'interpretazione il contenuto -entrambi sulla strada dell'amore verso l'umanità androgina, nell'interiorità, nella forma umana dell'amore.

Infatti a concepire sono solo io, giacché non solo la donna, ma anche l'uomo di grande valore concepisce e deve partorire nel dolore. Egli esiste nel suo essere più infantile, e in questo è più prossimo alla donna di quanto non sia l'uomo medio che lavora; dieci volte diventa giovane e vecchio, fecondo come la giovane terra, e al termine dell'opera la donna lo accoglie ancor più completamente in una visione perenne. La sua buona mano ci sostiene e accenna in ogni cosa. "I miei capelli sono madidi delle sue lacrime", dice una fanciulla in un canto popolare lituano, con una sensibilità forse troppo tenera, ancor meno virile del sorriso di un bimbo, ove si scorge il semplice e incompiuto rincantucciarsi nell'antico calore del grembo. Ma proprio questo può condurre più nel profondo: "Dio mi ha abbandonato", si lamenta l'amante; "Io non ti abbandono", risponde la fanciulla, schiudendo così all'uomo già distaccato e magicamente povero le fonti di un essere più intatto, fantasticamente superiore al mondo e agli dei. Infatti ciò che la donna spiritualmente desta brama per sé di grande, perfetto, risolutivo e profondo, per l'uomo creativo è coloratissimo incarnarsi del suo imperativo categorico della produzione: è che l'uomo e il suo creare siano degni di lei, che egli porti i suoi colori e combatta per lei, che è misura di ogni anima e dell'apriori assoluto affidato al creare. Nulla può essere completamente falso o deviante in ciò che una donna ha accompagnato e penetrato, in ciò che essa ha incoronato e chiaramente presentito, in ciò che ha eccitato la sua fantasia più profonda, in cui ella ha trovato una risonanza adeguata; l'episodio dell'ambasciatore francese che firmò la pace di Utrecht sui floridi fianchi della sua amante costituisce un'allegoria frivola, ma ricorrente con assoluto parallelismo in tutte le situazioni superiori: l'allegoria della forza di protezione, di suggello e di simbolo di cui è provvista la sensibilità femminile, l'evidenza della totale dedizione nei confronti di ogni scelta. Diceva Maometto: tre cose mi colmano continuamente di devozione: i profumi, le donne e la consolazione dei miei occhi nella preghiera; dove ciò che Kant ha trasferito nel cielo stellato e nella legge morale viene compreso in una sfera tutta diversa e misticamente prossima. Ma questo non accade soltanto perché la donna, quando è fecondata, trova per prima il compimento. Margherita scompare e viene liberata da ogni turbamento per apparire in cielo prima di Faust. Ma ella si innalza per ordine della Madonna gloriosa: nella donna agisce infatti quella purissima meraviglia che, presaga e appagante, fluisce nel più profondo, vergine e madre a un

tempo. La donna è perciò utopicamente in possesso della ghirlanda: musa, sibilla, mistero e custode insondabile della sua profondità. Essa è il grembo sognante e vive sotto la volta del problema incostruibile, che si alza in un canto carico di consolazione attraverso il paese degli amanti; e al tempo stesso è la lampada sospesa e il simbolo del focolare che attende al punto d'arrivo. L'uomo vede passare davanti a sé il suo essere; ma se questo ritorna nell'intimo e insieme a esso di nuovo si adegua all'esaudito, all'acquisito, alla dimensione incontrata creativamente, allora acquista natura femminile. Non solo egli ha concepito l'ideale, secondo l'enigmatico detto di Goethe, in forma femminile, ma anche l'Ultimo che attende l'uomo è per forma ed essenza la donna.

Occorre anche che amando passiamo a nostro modo nell'altro e vegliamo. Il che non significa certo che si possa veramente giungere a noi se non arriviamo all'altro, ma su questa strada l'Io non svanisce e non si manifesta nel semplice Io estraneo. L'amore trasforma l'uomo in ciò che ama; chi ama non cerca nell'altro solo il suo simile naturale e introduce in maniera non erotica un elemento gesuano nell'amore del prossimo tanto più raro. Porge aiuto al basso per fare con supremo ardore al più piccolo dei fratelli e a chi è più oscuro ciò che si vorrebbe fare a Gesù; giacché è nell'amore del prossimo per sé e per l'altro che consiste l'opera di trasfigurante incontro con il Sé comune a tutti. L'eros cristiano è caritas; guarda al basso muovendolo verso l'alto e non permette che l'Io particolare si esaurisca paganamente in un unicum, nel *tat twam asi* di un'anonima corrente universale; ma proprio l'Io e il Tu permangono nel Terzo, nella futura onnipresenza di tutti in tutti, nella figura mistica della comunità di cui Cristo è l'essere e la luce. Qui operano infine le tre grandi categorie territoriali della speranza, dell'amore e della fede che ancora trasporta le montagne e in futuro trasferirà la natura in Dio con una fraternitas anche senza padre. Questo è il fenomeno metafisico fondamentale del vero amore cristiano che fa vivere chi ama tutto nel prossimo, negando la propria anima o quella dell'amato solo per affermarle nella loro salvezza, nel Noi, serbando la nostra unità e il nostro intorno liberi da tutto ciò che è estraneo.

Cristo: il volto disvelato

Qui innanzitutto l'agnello vuole sanguinare. Già un'altra volta le porte delle case vennero tinte del suo sangue.

Ancor oggi gli ebrei festeggiano la solennità dei fanciulli salvati con la sua sostituzione. E ciò che d'altro e di ulteriore accade, sembra trovare ovunque delle affinità: i supplizi della ruota e della croce (una

ruota senza cerchio) sono segni del diritto ma anche simboli del sole, come il lamento funebre per Baldur e i tratti sacrificali della profonda saga di Eracle. In ogni caso tutto ciò sembra convergere e non sarebbe sbagliato supporre che, come Siegfried, fondatore dell'iniziazione altogermanica, era vulnerabile solo nel punto indicato dalla piccola croce di Crimilde, come in seguito Gesù portò realmente la sua croce nello stesso punto, così qui si ricerchi ovunque la stessa salvezza, la stessa magia della ruota solare, in una sorta di cristianesimo druidico-germanico, seppure per cammini astrali. Ma a ben guardare la convergenza si ferma qui, e proprio il sole, l'elemento di apparente congiunzione che dovrebbe collegare il cristianesimo con semplici miti astrali, comincia a diversificarsi. Secondo un mito delle isole Figi il Sole e la Luna, originariamente uniti in matrimonio, in seguito si separarono, e da allora il Sole cercò di divorare la Luna; ma le stelle gli donarono delle pelli rosse perché su queste prendesse riposo almeno di sera. Altre saghe solari indiane raccontano di due fratelli che costruirono una scala di frecce per salire in cielo e uccidere il Sole, poiché questi aveva attaccato a un tronco d'albero il loro padre, la Resina; il fratello maggiore riuscì infatti a salire sul trono del Sole, il minore diventò la Luna, mentre il primo Sole scomparve. Del tutto diversi appaiono i miti solari di tipo superiore, quali si trovano per esempio nel tardo sistema di Mani, che vede il Sole e la Luna come ingranaggi di una macchina idraulica; la Luna accoglie nel suo vascello le anime liberate e la luce delle loro buone opere e, gonfiandosi, diventa "Luna Piena"; indi consegna al Sole questo materiale per la costruzione del Regno di Ohrmidz. Il Sole le trasferisce attraverso le "Colonne di Gloria" al sommo Dio, fino a che tutta la luce che giaceva imprigionata nel mondo giunge in alto per mezzo dei due vascelli. Si vede perciò che, in un'area geograficamente estesa come quella considerata, non c'è alcuna concordanza effettiva; nei miti astrali ogni cosa è necessariamente instabile, giacché si svolge in un ambito in cui il mistero del Figlio dell'uomo non è avvenuto, e non è quindi sufficiente per una riduzione mitico-astrale del cristianesimo; questa è d'altro canto impedita proprio dall'assoluta divergenza dei diversi miti astrali. Solo in un punto gli antichi sguardi concordano, cioè quando concentrano il santo nel Sole, invece di portare il sole nell'essere del Salvatore come avviene nel cristianesimo. Infatti Osiride, il grande sparpiero del mattino, risorge soltanto in primavera quando il sole diventa più grande e luminoso, e il ritorno della sua divinità permane esclusivamente nell'ambito del calendario e della storia dell'anno naturale; anche nel culto di Mitra il sole non sembra tanto l'accompagnatore di Dio quanto Dio stesso; e persino le grandi figure della Madre, di Tifone e del Figlio, pur provenendo da una remota lontananza, non rappresentano che la terra, la notte e il

sole; cosicché nel seguito lento e misterioso di tutti questi idoli naturali e del loro concetto cinto di falsa santità, è l'umano che sostituisce simbolicamente l'astrale. È vero che il sole accompagna inizialmente la vita di Gesù, nato durante il solstizio d'inverno, e sembra circoscrivere la sua ascensione nella resurrezione di un dio annuale della vegetazione; pure un esame più preciso del salvifico, dell'essenziale, rivela in ciò soltanto un'eredità pagana e una contaminazione con elementi mitici dell'Asia minore, nettamente separati o separabili dai profeti e dall'evangelo che in quanto tali non ci annunciano il Sole, ma il Figlio dell'uomo, non il mondo ma l'esodo dal mondo.

Qui sanguina soprattutto l'agnello. La morte risparmia i primogeniti di quelli che nel periodo dell'Esodo hanno spalmato sugli stipiti delle loro case sangue di agnello. A questo è indubbiamente riconducibile l'altra Pasqua ebraica, che tuttavia appare inquinata da elementi pagani presenti anche nel racconto di Ester e Mardocheo, in cui si inserisce una saga astrale; questa seconda festa di Pasqua è ancora abbastanza prossima nel ricordo al sangue dell'agnello, al capretto scannato, a Giuseppe nella fossa, venduto e portato in Egitto, al toro bianco e al fanciullo Oro. Ricorrendo di nuovo alla Scrittura e precisamente al Deuteroisaia, vediamo che al passo sul sacrificio dell'Agnello (Js. 53, 7 ss.), secondo il quale la salvezza deriva più dal modo di morire che dall'atto oggettivo della morte, si contrappongono le parole successive del Deuteroisaia o del Tritoisaia (comunque provenienti dallo stesso complesso profetico) secondo le quali "chi scanna un bue mi è come se uccidesse un uomo; chi sacrifica una pecora mi è come se tagliasse il collo a un cane; chi offerisce offerta mi è come se offerisse sangue di porco; chi fa profumo di incenso per ricordanza mi è come se benedicesse un idolo".³⁹ Ma si contrappone soprattutto il fatto che il Dio degli ebrei, quando non dormiva, in un'epoca in cui in Israele erano diffusi il culto di Moloch e il politeismo astrale, rifiutò il sacrificio di Isacco sul monte Moriah (il monte dove il Signore vede, come il testo dice espressamente), commemorato nei tre suoni dello shofar del massimo giorno dell'Espiazione.⁴⁰ Dalla vita di Gesù, dalla sua morale assolutamente rivoluzionaria nei confronti di ogni creatura, non può essere allontanata né la dedizione incondizionata né la convinzione etica suggellata anche dalla morte, né l'impiego del dolore come distruzione del vecchio Adamo, vero principio del dolore; ma il dogma della morte espiatoria vicaria e compiuta una volta per tutte, che Paolo aggiunge, è una magia terrestre- cosmica chiaramente derivata dai culti di un dio annuale dell'Asia Minore. Dunque sia nell'Antico sia nel Nuovo Testamento si trovano ancora parecchi elementi mitico-astrali, "babilonesi", che di solito appaiono come antitesi o, nei casi migliori,

come veli.

Pertanto tutto ciò che si mescola con il calendario è una danza macabra che fa parte del passato e non può più trascrivere ciò che è diverso. Ma il non vivente ci guarda più imperioso di quel che è nostro e che si prepara cammin facendo. Quando si è sperimentato in maniera completa il silenzio delle pietre, si trova un "Di più" che cerca di essere evidente e di fronte al quale sembra che il Tu del vis à vis umano contenga qualcosa di profondo, ma non la realtà più profonda. Quasi che l'Io più perfetto debba far ritorno alle pietre, quasi che nella serie di sfere dell'intuizione mistica la religiosa Makarie del Wilhelm Meister Wanderjahren sia superiore al principe Myskin, essendo un Myskin dall'anima esterna assolutamente impenetrabile, chiuso nel divino silenzio di quel massiccio montuoso che è la natura fisica e solare. Ne seguirebbe inevitabilmente che l'uomo e il Figlio dell'uomo costituirebbero al più una chiave, un metodo per aprire il catenaccio più duro e giungere al tesoro e al mistero che esso rinchiude, a una Betlemme della fisica non solo euristica ma anche contenutistica, ove la chiave non ha bisogno alcuno di sostanza. Se invece ci basiamo sull'omogeneità di oggetti tra il soggetto e la filosofia della storia, sulle parusie della musica e dell'etica, concludiamo inevitabilmente che l'esterno non è in grado di chiudere il cerchio del problema con il mito astrale, ma che soltanto la fine ha, soteriologicamente, questo potere. Oltre a riformare il calendario, la luce del figlio dell'uomo ha incendiato la volta di cristallo ed egli ha occupato un posto a cui non appartiene. Come dice l'apocalittico della nuova Gerusalemme: "E come la città non ha bisogno del sole né della luna acciocché risplendano in lei; perciocché la gloria di Dio la illumina e l'Agnello è il suo luminare".⁴¹ È perciò necessario (e potrebbe rivelarsi indispensabile) liberare tutte le corrispondenze di tipo profondo dalla natura che appariva come un'incosciente concelebrazione dei misteri cristiani; e da Gesù dobbiamo tener lontani anche per motivi puramente metafisici Mitra e tutto il complesso dei miti del Dio solare che sorge e tramonta, garantito e salvifico. Se nella morte di Gesù è contenuto un annuncio, questo deve riguardare il fatto che due componenti della sua storia, gli uomini e Dio, si dimostrarono sordi e inetti nei suoi confronti, e per mezzo di Satana abbandonarono alla morte il profeta che avrebbe potuto essere il Messia; perciò la morte non è stata vinta per nulla, il sangue innocente non è ricaduto sull'odio del mondo, gli uomini non furono tolti amichevolmente a Satana al prezzo di questo riscatto, come pensava quello scolastico che disse: "Che cosa fece il Salvatore al nostro aguzzino? Gli pose dinanzi la trappola della sua croce e la coprì con l'esca del suo sangue". Nulla avvenne con quella soddisfazione panlogistica, che mostra invece Gregorio Nissen, secondo il quale Satana, vedendo nell'Uomo-Dio

soltanto l'uomo, inghiottì con l'esca dell'umanità anche l'amo della divinità. Ché invece nulla al mondo fu mai tanto vano e insieme tanto apologetico nei riguardi del modo normale di governare il mondo, grazie all'analogia pagana con la morte e la resurrezione di un dio annuale, quanto la soddisfazione vicaria consacrata nella magia della croce e della morte espiatoria.

È perciò assai importante e fecondo ciò che ci è trasmesso dalla vita e dalle parole di Gesù. E questo non soltanto sotto l'aspetto morale ma anche (lasciando da parte Paolo) in quanto costituisce la premessa di profondissimi contenuti del logos. In tal modo il tema semiastrale della morte espiatoria con cui il secondo evangelo, l'evangelo "sopra" Cristo, si è sostituito all'evangelo "di" Cristo, può essere trascurato anche dal punto di vista del logos, a favore di un cristianesimo autentico non ancora rivelato, un cristianesimo non soltanto della morale, ma anche della conoscenza. Sussiste indubbiamente il problema che la sua riuscita possa prescindere dagli "orpelli"; inoltre anche in esso esiste qualcosa di simile a un'ontologia incostruibile. Questa consiste nello stato di eterna distinzione dal tutto che è propria dell'anima umana; nella forza della bontà e della preghiera, nel bene intimamente fondato come semenza e come principio vitale dello spirito; nella novella della salvezza resa possibile mediante il servizio reciproco, l'abnegazione, la trasformazione nell'altro⁴² e il colmarsi d'amore come spirito della comunità e dell'incontro con il Sé più universale e soprattutto dell'annuncio del nuovo Eone di una divinità rimasta sinora sconosciuta. Ancor meglio lo compresero l'eretico Marcione con l'evangelo del Dio straniero, e in seguito Gioacchino da Fiore che nella chiesa dei padroni vide coincidere il Dio Padre, Dio Signore con Ammone, Marduk e Giove. Soltanto così si conclude questo nostro giorno esulcerato e ardente, definendosi come adozione e compimento di ogni anelito alla somiglianza con Dio nell'Omega in quanto Alfa finalmente tutto buono: senza padroni nella comunità, senza questo mondo nel Regno.

Ma questo deve accadere in noi: solo qui gli uomini diventano liberi e possono incontrarsi. "Ma non è ancora apparso ciò che noi saremo; noi sappiamo che quando sarà apparso saremo eguali a Lui, poiché noi vedremo Dio come egli è"⁴³ scriveva Giovanni nella Prima Epistola. Solo in noi avanzano le ore feconde e storiche; proprio nel profondo dell'anima deve fiorire la primula. "Ecco, io vi dico un misterio: non già tutti morremo, ma ben tutti saremo mutati."⁴⁴ Perciocché voi siete morti e la vita vostra è nascosta con Cristo in Dio. Quando Cristo, che è la vita vostra, apparirà, allora anche voi apparirete con lui nella gloria";⁴⁵ così predica l'altro Paolo, il Paolo che non fu battezzato nella morte espiatoria ma nell'invocazione. In noi non vi è soltanto l'afflitto Adamo il cui

desiderio di conoscere ciò che è buono e cattivo fu soddisfatto dal salvatore Gesù e da Asclepio, il serpente del paradiso ritornato e diventato bianco. Giacché più in alto sta l'inconsolato Lucifero e il suo desiderio di essere come Dio, la sua autentica discendenza ed eredità di Dio non hanno ottenuto neanche in Gesù un ritorno e una giustificazione chiarificatrice, il trionfo della sua autenticità in cui lo stesso Dio si chiarisce. Solo in Lucifero, tenuto segreto in Gesù per essere manifestato più tardi, alla fine, nei tempi in cui questo volto potrà svelarsi; solo in Lucifero, divenuto inquieto da quando fu abbandonato per la seconda volta, da quando dalla croce si alzò il grido che rimase senza risposta, da quando per la seconda volta fu schiacciato il capo del Serpente del paradiso appeso alla croce: solo in Lui dunque, nel Nascosto in Cristo, in quanto ariti-demiurgico assoluto, è compreso anche l'autentico elemento teurgico di chi si ribella perché figlio dell'uomo. Anche nella preghiera del Padre Nostro, il kiddusch haschem,⁴⁶ la santificazione del nome, non è una celebrazione ma una richiesta: dèstati, sia santificato il tuo nome, venga il tuo regno, "rimetti a noi i nostri debiti, come noi li rimettiamo ai nostri debitori. E non indurci in tentazione ma liberaci dal male". Ove le preghiere a Dio sono chiare implorazioni perché si liberi dal cupo fondo di Moloch rimasto in lui. Egli poté pronunciare la parola "luce", ma qui comincia l'incendio della parola diversa, l'incendio di Dio stesso, del suo nome, del nome della "verità" e della meta verso la quale tutto è nato e trascina; giacché ivi Figlio e Padre e persino lo Spirito Santo sono soltanto il segno e la direzione verso cui muove questa grande voce liberatrice del principio originario, il kiddusch haschem, la trasfigurazione, la santificazione del nome di Dio, il verbum mirificum più occulto dell'assoluta conoscenza. Nella tragedia i greci avevano compreso che l'uomo è migliore dei suoi dei; la mistica cristiana ebbe sovente il proprio kiddusch haschem, in base al quale anche il Dio cristiano può essere come un moggio sopra la fiaccola gesuana-luciferica. Ma il moggio si infrange e si dissolve, inghiottendo Dio e il suo libro, mentre irrompe lo spazio creatore della comunità; tali sono dunque il senso e il significato assolutamente escatologici e non teologici del "volto disvelato". Il movimento si inverte e porta verso il basso, verso gli uomini, non solo l'amore ma anche la trascendenza, così che nel Novum più estremo di questo Nuovo Testamento "discende" proprio la sua Gerusalemme celeste: non come un'ara sacrificale o un trono di grazia, ma "ornata come una sposa".

**Digressione: impedimento e tragedia sulla strada
er la reale invenzione del sé**

Trascuriamo il fatto che qualcuno inciampi. Ma ben più importante è che si debba invece sanguinare.

Si è detto che qui generalmente nulla avviene nel tempo. Solo lo spettatore del dramma ha bisogno di preparazione, deve predisporre la sua anima al salto della grande metamorfosi, dell'eroe in aura tragica. Anche la morte, la fine apparentemente eroica, risulta tale esclusivamente a una considerazione umana di ordine psicologico. Secondo Lukàcs,⁴⁷ gli uomini tragici sono morti già molto tempo prima di morire, e il loro tragico risveglio, il loro autorivelarsi e diventare essenziali sono solo un attimo e non hanno una durata percepibile con l'esperienza.

Senza dubbio tanto la colpa quanto la morte, quanto il destino possono evolvere da questo unico punto di vista, per così dire in senso etico-formale. Perciò l'eroe, così com'è, percorre la sua strada e diventa colpevole. Il che significa che egli sente interiormente senza che nulla gli giunga dall'esterno, che vive e sperimenta la sua azione come qualcosa che gli doveva accadere. Dice di sì a tutto ciò che gli è accaduto e se ne impadronisce poiché lo sente come una sua azione e una sua colpa; sa della propria sorte e abbozza dentro di sé tutto ciò che è in rapporto con il suo agire e con il suo esser tale. Inoltre, l'eroe deve morire, e al termine della sua lotta e dei suoi sforzi si sfracella e subisce la morte. Ma già prima tutto portava alla fine, una fine che non è infelicità o castigo (nella tragedia di Paul Ernst, dice Lukàcs, Gunther può continuare a vivere, mentre muoiono Brunhild e Siegfried), e tanto meno un che di spaventosamente assurdo, un qualcosa che tronca improvvisamente il flusso della vita. Ma la morte tragica è privilegio della grandezza in quanto essa è la forma del miracolo tragico, e proprio perché conclude la vita è la forma della più terrena di tutte le vite e di tutti i miracoli. Il morire rende visibile l'essenza e apre formalmente l'ingresso all'aula del tribunale in cui si giudica se stessi come idea platonica dell'uomo. In questo senso la morte tragica non può essere definita altro che come la coazione alla forma, allo *horos*, alla figura e al termine ultimo dell'io, una coazione immanente e non mistica che di qui scaturisce e ritorna alla morte stessa; fin dall'inizio la psicologia tragica altro non è quindi che un preannuncio di momenti di morte, e la sua etica possiede come imperativo categorico lo spingere fino alla morte tutto quanto si è iniziato. In terzo luogo, dichiara Lukàcs, l'eroe non cede di un passo poiché è chiuso in un cerchio senza sbocco, e ottiene il proprio destino. Silenzioso e reverente, egli accetta anche cose esteriormente umilianti e poco chiare perché sono avvenute per lui e in esse egli trova giustizia e appagamento, come risulta evidente nella duplicità di materia degli eventi del dramma "storico". Ci si accorge del fatto essenziale che sono solo gli uomini a determinare il proprio destino,

benché questo, quando si approssima, paia basarsi su leggi ignote e autonome; senza predizioni di streghe e attesi miracoli come nel Macbeth di Shakespeare, senza che Dio intervenga nel gioco a dirigere uomini e destini, come nei drammi fantastici e nelle rappresentazioni sacre che fiorirono anticamente in India, nella tarda Grecia e in Spagna. Ma qui nude anime dialogano solitarie con nudi destini; cioè soltanto quando saremo diventati del tutto privi di Dio, avremo nuovamente una tragedia. Essa è un diventare Dio, una rivelazione del Dio che vive e riposa solo nell'uomo, un monologo di Dio nella creatura, uno svelarsi di Dio di fronte a se stesso; ma il Dio immanente richiama alla vita il Dio trascendente. Lukàcs ammette che noi possiamo nuovamente sperare l'avvento della tragedia poiché mai come oggi le anime umane percorrono in tanta solitudine le loro strade abbandonate, poiché mai come oggi la natura e il destino furono così terribilmente senza anima. In altre parole, Dio deve abbandonare la scena (giacché, vogliamo aggiungere, egli non è ma vale soltanto, e non deve essere altro che Dio) e tuttavia deve ancora restare spettatore: come la nuova pietas, l'unica ancora possibile, che è anche la possibilità storica, utopica dei periodi tragici, delle epoche senza cielo.

Ci siamo soffermati ad esporre più diffusamente, con intenzione e rispetto, argomentazioni che in fondo (sottolineiamo in fondo) ci corrispondono tanto bene. Vediamo con quanta forza nella Metafisica della tragedia Lukàcs si liberi di tutti i problemi di colpa e giustizia, di tutti i concetti aristotelici scaduti a concetti scolastici, ma purtroppo anche di tutte le forme di pensiero metafisiche che trascendono, perlomeno in rapporto con la tragedia classica che si estende, per così dire, da Paul Ernst a Hebbel, Alfieri, Corneille e Racine fino al culmine aprioristico di Sofocle. Sorprende il fatto che in questa rappresentazione della morte manchino tutte le tinte cupe. Queste sono dedicate invece alla vita, dove tutto si confonde; non c'è mai nulla che fiorisca fino alla vita reale, ma il dramma fa giungere alla pienezza e dà infine forma a uomini "reali" e l'anarchia del chiaroscuro ha termine. La penombra si divide senza escludere il caso, priva del quale la vita perderebbe tutti i suoi slanci e le sue vette, ma la tragedia non ha più bisogno di alcun caso che è presente in essa ovunque e in nessun luogo, avendolo integrato per sempre nel proprio universo dove l'omogeneità è sospesa in aria, dove ci si incontra necessariamente nell'altro, dove la ruota del destino corre inevitabilmente dai caratteri verso i caratteri.

A questo punto dobbiamo chiederci: dove sono rimasti il delitto, la morte e la tenebra tragica? Ed ecco individuato il punto in cui Lukàcs e la strada immanente divergono in modo inconciliabile dall'impostazione del problema che trascende.

Se qualcuno si incontrasse completamente con se stesso non potremmo più vederlo. L'uomo non può ancora vivere fino in fondo la sua vita terrena se d'altra parte il palcoscenico costituisce un caso serio. Non può realizzarsi interiormente né elevare a struttura periferica della sua forma le circostanze esterne, neanche limitatamente a ciò che l'eroe ne fa, né trasformare la miseria in mediazione del Sé, in destino, nell'espressione di vita o nella concreta possibilità di vita, solo per conservare al palcoscenico la sua natura terrestre e continuare a definire l'arte come vita purificata e senza delusioni, secondo forme perfettamente immanenti. È vero che chi muore tragicamente sente giungere la sua ora e può appropriarsela, così che in questa morte che fa da limite e da sigillo l'uomo profondo possiede la sua ora del giudizio. È vero che in tal caso l'Io verrebbe a coincidere con il destino e che l'uno attirerebbe nettamente l'altro: animo e destino, dice Novalis, sono nomi di un unico concetto; chi ha carattere possiede anche un evento che sempre ritorna, dice una profonda massima di Nietzsche; l'individuo tragico, dice Hegel, non può che cogliere sempre i frutti delle sue azioni. Ma giungiamo a una sorprendente conclusione se pensiamo tutto ciò in una dimensione reale, al di fuori dell'appropriazione acuta e profonda e della particolare immanenza del palcoscenico, se contemporaneamente ci orientiamo in senso storico e religioso, come già fece lo stesso Lukàcs che trascendeva almeno sul piano etico e deduceva i problemi dell'autorealizzazione e dell'esteriorità e lontananza di Dio usando come cifra la forma della tragedia. Ci accorgiamo infatti che ulteriori relazioni tra le varie possibilità di morte significativa intesa come sublime cerimonia interiore della conclusione, dell'immanente autorealizzazione, non si possono interpretare che come una sorta di dottrina del karma, secondo la quale ogni vita può caricarsi di senso e diventare omogenea sul piano immanente, in quanto tutto il nesso causale del destino, che appare arbitrario ed estraneo al senso, può essere ivi approfondito e collegato al senso del nostro nocciolo preesistentivo. Mai si pensò così; eppure permane il fatto innegabile che l'uomo tragico può rimanere fermo senza scivolare nel mondo circostante (che, secondo la definizione lukàcsiana dell'immanenza etico-formale del tragico, lo respinge in assoluto nella propria compiutezza svelata, rigorosa e statuaria e nella sua egoità), se nei suoi confronti questo mondo è fundamentalmente impotente poiché è cieco e indifferente e permette che il suo sole risplenda tanto sui giusti quanto sugli ingiusti. L'essere liberati per autogiudicarsi è qualcosa di tanto straordinario da presupporre già in sé che il mondo sia silenziosamente e positivamente carico di Dio, grazie appunto al fatto che il mondo esterno o superiore non ha la forza di divergere dal destino tragico. Ne consegue inevitabilmente che proprio in questa

apparente forma di autocompimento l'immanenza della tragedia, secondo l'approfondimento storico e religioso di Lukàcs, si risolve in una filosofia trascendentale della serena e divina pienezza dell'esistenza, a essa del tutto inadeguata. Se qualcuno si fosse concretamente realizzato sia agendo e raggiungendo se stesso, sia sul piano morale, se questa realizzazione riguardasse unicamente l'individuo che è, e non fosse soltanto simbolica, precedente al salto e formata in lontananza come nelle arti figurative e nella musica, ne deriverebbe che non soltanto l'individuo che realizza se stesso, ma tutto il mondo, sarebbe giunto alla meta; diventerebbe quindi attuale anche quel problema che avrebbe dovuto preoccupare Schopenhauer, se cioè sia possibile che la salvezza di tutti si realizzi in un'unica salvezza individuale realmente riuscita sul piano morale. Infatti il dramma tragico d'azione è aperto da tutti i lati, non è un alambicco ermetico in cui sistemare indisturbati le essenze della vita e costruire frammenti di metafisica, non è un'enclave irrelata di purissima metafisica in mezzo al processo del mondo. Nella tragedia si individua invece, presente nel processo, un punto denso, compatto e per così dire ricchissimo di ossigeno, che rende incandescente la vita reale esterna e intima, la morale realizzatrice, il nocciolo apocalittico e non soltanto la sua virtuale figura sonora. Perciò la tragedia, in assoluto contrasto con le altre arti, può rappresentare non tanto l'incontro con il sé, quanto piuttosto l'incontro dell'impedimento (Hemmnisbegegnung), l'incontro con Satana dal profondo della comprensione della meta e dell'incontro con il Sé, imminente, reale e assoluto.

Quindi l'eroe deve morire realmente prima di giungere a sé. E il tragico è qualcosa di più di un dramma amaro e la morte deve continuare a sussistere in esso come terrore e tenebra.

Vogliamo disperdere la nostra tenebra, ma qualcosa di pericoloso si agita intorno a noi. Ed ecco l'Altro avvicinarsi a passi silenziosi, senza pubblicità, ed è ciò che sempre intendemmo nel nome del Maligno e di Dio. Un accento, un dialogo, una pendola ferma ci fa sentire il tuono del giudizio universale. È tanto faticoso vivere: c'è la finestra che sbatte, la stufa che continua a fumare, la scrivania che sarebbe molto bella se non fosse per quel pezzo di sughero che ogni mattina bisogna metterle sotto il piede per farla stare dritta, la terribile figura del Nemico e del Vampiro della cuoca nella Sonata degli spettri di Strindberg; tanti piccoli veleni periferici a noi del tutto antitetici, che dovrebbero essere facilmente eliminati ma che invece possono assorbire in sé la quintessenza del dover-sanguinare, l'assassinio di ogni luce nel carcere, manicomio e cimitero che è la terra. E questo fa sì che l'unione tra il sublime e il Cristo sul trono di nubi diventi più stretta. "Dormi senza sogni, e al tuo risveglio ti saluti

un sole che non brucia, ti salutino parenti senza infamia, un amore senza debolezze" - questo semplice canto funebre di Strindberg, queste parole con cui si chiudono gli occhi a chi muore, possono portare all'anima l'immagine del cielo che si accresce per il subentrare di una nuova e più pro- Tonda trascendenza della fine, definitivamente inserita nella realtà morale: ove il cielo che si mostra è quello stesso che altrove si era aperto svelando un fondale astratto, sontuoso ed enorme, un retroscena senza radici. Ma proprio a causa della tacita prossimità di delitto e luce, l'eroe rimane ancora in uno spazio pieno dove esiste un "dietro" e la sua fulminea azione decide. Invece il puro eroe comico vive in tratti singoli e nel romanzo, perché il comico è uno status, mentre il tragico è un istante e quindi esige soltanto il dramma per il quale l'eroe si muove andando incontro all'ultimo atto come a una nicchia o a un'abside in cui lo attende l'unico lampo del ridestato Iddio del sonno o del destino. Impiegando il suo colpo come caso d'emergenza, l'eroe tragico affronta appunto un retroscena preparato in cui si concentra il dramma, commisurati al quale il comico e il tragico diventano trascendentalmente possibili, l'uno come realtà riflessiva e l'altro come realtà costitutiva. Si può ammettere che in quest'epoca di lontananza di Dio e di operante ateismo eroico si sviluppi in tutta autenticità la grande tragedia; ma questo non sta però a significare, come vorrebbe Lukàcs, che l'ebbrezza della vita esteriore debba essere priva di forza e che sia lecito trascurare come un puro ed indiscriminato alogico ogni realtà ostile all'uomo o almeno quel momento del nesso causale esterno che appare fangoso, gelatinoso, incalcolabile, falsamente complesso ed intermittente, che si interrompe senza ragione ed è legato ai capricci e alla malignità della fortuna. Il nulla del mondo vuoto di Dio può piuttosto trasformarsi nello sfondo realmente partecipe del gioco; onde tutto questo disperato battere e sollevare la sabbia, questo cupo arrestarsi nel reciproco scambio, nei principi dell'incontro umano e nello strato di luce intima e sovra-intima, trova la sua spiegazione nella tragica lotta e nel tragico processo per il dominio pendente fin dall'inizio delle anime tra l'uomo e il Primo che non scomparve, tra Lucifero e il Demiurgo.

Talvolta anche di qui veniamo fuori con assoluta libertà.

Tra tutte le creature solo noi possiamo infatti ridere, e ne siamo stranamente liberati, giacché il riso è qualcosa di estremamente lieve, e quando erompe vittorioso e irresistibile, acquista una sublime disposizione artistica. Al livello inferiore v'è il motto di spirito superficiale e fine a se stesso, lo scherzo sagace e senza profondità che collega cose estranee. Seguono poi il romanzo umoristico e la commedia in senso improprio, dove non vi è nulla di veramente brutto e anzi sentiamo una certa leggerezza in cuore; ma ciò non deriva dalla

presenza di qualcosa che rovescia la malvagità della vita, del giudizio, dell'autorità, bensì dal fatto che il borgomastro, lungi dall'essere re come afferma, non è nemmeno un buon borgomastro; sono le commedie della riduzione e del puro alleggerimento quantitativo, dove l'assurdo e l'aperta esplosione del tragico si immiseriscono nella bagatella. Fondamentalmente diversa, già per certi tratti privi di umorismo (giacché non si può confondere l'umoristico con il comico) appare invece la commedia autentica, il dramma comico e soprattutto il grande romanzo comico. Quivi l'eroe è obbligato ad avere di fronte soltanto se stesso, e vive tutto nella propria falsa e impotente illusione, incostitutiva e irreale almeno per quanto riguarda la sua capacità e la sua posizione; a causa di questa monomania forse nobile, anzi sublime, ma mai costitutiva, egli subisce continuamente tanto nel mondo quanto nel sopramondo rifiuti, disgrazie (sempre silenziose, evitabili e prive di risonanza) e mortificazioni. Tutto si capovolge non appena l'eroe diviene canonico, cioè nella necessità di morte della tragedia autentica che a ognuno dei suoi annientati eroi concede la luce di Prometeo, a cui dovrà pur toccare il trionfo su Zeus, o il ricordo del Mosè della leggenda cabalistica costretto a morire contro la sua volontà, quel Mosè che riuscì a respingere l'angelo della morte mediante il grande nome di Dio, costringendo lo stesso Jahvè a manifestarsi e solo dopo averlo colpito in volto scese nel regno delle ombre invece che nella terra promessa, senza comprendere e senza voler comprendere. Con ciò la vita umana rappresentata sarebbe alla fine, se non si formasse, emergendo dal basso, ancora una traccia estremamente significativa: l'umorismo, progressivamente scomparso dalla commedia autentica e quasi mai presente nella tragedia. In esso è contenuto tutto ciò che conferisce levità persino all'uomo che muore. Possibilità di umorismo, di sorridere tra le lacrime, non significa poter condurre la propria vita in modo nobile e felice, restando eternamente prigionieri dei sogni, mentre il fondamento del mondo permane immutato e realmente triste.

Questo alleggerire e trar fuori (e qui balena un sottile ed enigmatico raggio di luce, un sapere mistico che si inserisce nella vita, nutrito solo interiormente, inspiegabile e non fondato su nulla) stanno invece a significare che qualcosa non va, che le lacrime non sono da prendere completamente sul serio dinanzi a quanto v'è in noi di inattaccabile, per quanto orribilmente reali esse possano apparire insieme al fondamento del mondo da cui derivano; che la frase di Goethe "la tenera poesia, come l'arcobaleno, è tracciata su uno sfondo cupo", vale per le espressioni profonde ma non per quelle più essenziali; che perciò il significativo esser-leggeri, corrisposto ma mai garantito, e l'incomprensibile rallegrare in sé, sono più prossimi alla verità e alla realtà cui non occorre essere il fondamento del mondo, di

quanto non siano l'oppressivo, il giustificabile e l'indubitabile delle condizioni fattuali in tutta la loro brutalità assolutamente reale sul piano sensibile. Quando l'incomprensibile esser-leggeri si trasforma in presagio, anche il grande eroe comico può essere amato e compreso. Ed ecco ridestarsi il sorriso: il sorriso inesprimibile di una nuova commozione che può persino rasentare il comico. A questo punto l'umoristico può irradiarsi in una nuova comicità assumendo un senso tutto diverso, giacché l'Io tormentato e misconosciuto filtra insensibilmente attraverso di sé le cose e gli uomini; in tal modo l'Io cessa di trasformarsi nel mondo, come avviene nella commedia, ed è invece il mondo che si trasforma nell'Io nella tensione comica, nella comicità dell'insussistenza che impedisce il cammino.⁴⁸ Con questa nuova comicità che subito si capovolge l'eroe "comico" così inteso è più vicino alla profondità di quanto non sia il morente eroe tragico con il suo dolore per aver preso troppo sul serio il mondo, il destino e l'universale spirito demiurgico, con la sua oggettività irrelata che, pur se si orienta in senso metafisico, trionfa solo mediante una riserva mentale puntualmente consolatoria. E' certo indice di grande profondità scolastica il fatto che Dante abbia in tutta umiltà definito Commedia la sua opera, che comincia male e finisce bene,⁴⁹ e conduce dall'Inferno a un cielo ancora garantito, "non comico" e concesso senza ironia esistitiva; una commedia rinata uguale a tutte le epiche e a tutti i drammi della grazia, attraverso cui l'umorismo può essere infine nobilitato oggettivamente acquistando la possibilità di essere in futuro al di là di ogni destino e diventa creativo pragmatismo dello spirituale, pragmatismo che pone la realtà. Ciò che è poetato è reale, gli uomini poetici siamo noi visti nella manifestata distanza dell'essere-figurati. Le grandi figure della poesia non si muovono soltanto sulle scene o nel concetto o nel miraggio artistico di un'immanente pienezza formale in cui non v'è dissonanza che non risuoni e non sia esteticamente feconda. Ma avanzano invece come una straordinaria processione in cui l'essere-tale diventa teoria dell'oggetto; passano attraverso la storia e sopra la storia, sulla superficie poeticamente elaborata e utopicamente reale su cui si trova ciò che riteniamo essenziale. In tal modo il reale della poesia viene a confinare con il reale della fondata apparenza della leggenda, pur distaccandosene per i caratteristici livelli utopici dell'oggetto e della sfera in cui si svolge; diventa in tal modo inevitabile collegare il problema tragico con la morte di Cristo che inferse al destino un colpo pericoloso pur senza essere sfuggito del tutto al suo contraccolpo. Dunque l'eroe non muore perché è diventato essenziale, ma perché è diventato essenziale muore; soltanto questo trasforma la gravità dell'esser-giunti-a-sé in eroismo, in categoria dell'immane destino e della tragedia che eleva l'uomo che schiaccia proprio mentre lo

schiaccia; e soltanto questa connessione soprasoggettiva inserisce il tragico dentro contesti incompiutamente compiuti, dentro l'autoinvenzione e autocompimento parzialmente frustrati, dentro l'antica tensione prometeica senza grazia, la tensione di Cristo: come sostegno del mondo e cattiva coscienza della sua fine.

L'immagine di Sais

Solo noi dal basso spingiamo avanti tutto.

Senza posa continuiamo a muovere e a far muovere in sé tutto dal basso. Colpiamo ciò che abbiamo intorno, che amiamo, creiamo, sollecitiamo, memori dello sconosciuto verso-dove e del nocciolo, finché questo non si ricordi di se stesso. Nulla vale se non rompere la crosta e gettare la maschera dell'ignoranza intorno a noi.

Non si è mai riusciti ad afferrare cose elevate con mani impure.

Soltanto noi uomini siamo diventati liberi e perciò anche egoisti e sensibili alle seduzioni. Troppo presto ci spingemmo verso l'alto per gustare, immaturi, la mela non ancora matura.

I risultati a cui giungiamo dipendono dal tipo di uomo che siamo. Andando in alto, i più sono colti da una stranissima paura. Si sentono sospesi nel vuoto, il terreno sfugge; gli uomini più spirituali percepiscono che questa è una maniera di volare ma sono ancora straordinariamente scissi tra attrazione e repulsione. Così ci sembrava avvenisse anche nella doppia esperienza di pena del creatore: non essere abbastanza buono e abbastanza credente nei riguardi di ciò che è stato necessariamente trovato. Non è possibile sollevare il velo dell'immagine di Sais con mano non consacrata e colpevole, con la precipitazione della pura curiosità. In essa il discepolo di Sais non vide la verità ultima; e non fu questa a togliergli la serenità, non fu questa pena a trascinarlo al primo sepolcro, non fu questa la verità a cui giunse attraverso la colpa e che non gli parve bella. Egli aveva visto in realtà se stesso, come disse profondamente Novalis definendo la meraviglia delle meraviglie,⁵⁰ ma soltanto nelle due figure sdoppiate dell'esperienza di pena davanti all'ingresso che trascende. Il discepolo di Sais, semplice neofita, vide con occhi impuri i custodi della soglia, prima apparizione dell'io superiore, e ne fu schiantato. Vide il proprio Sé ancora imprigionato nelle catene della creatura e il distacco tra questo e la luce; vide il proprio Sé come potrebbe brillare nella gloria piena, redenta, futura e il distacco dalla tenebra attuale, dall'attiva miscredenza di chi non è identico a sé. Al primo custode della soglia il Dio appare geloso e furente: un *mysterium tremendum*; al secondo custode della soglia Dio appare come ardore e amore, meraviglioso abisso della nostra gloria celeste, *mysterium fascinosum*. Dinnanzi

all'immagine di Sais il discepolo sperimenta dunque il momento di tensione ultima presente per l'appunto anche tra noi prima che una porta si apra e perché possa infine aprirsi. Quivi l'immagine di Sais sta dunque rigidamente prima del giorno, anche in quanto struttura partecipe e simbolo dell'incostruibile problema dell'essere e del suo stesso ornamento.

Ma nello stesso tempo si rivelano anche cose che fecero inorridire il giovane impaziente quando sollevò il velo. Questi non vide infatti soltanto se stesso, ma qualcosa di più: l'apparizione angosciata del suo doppio. Dietro ai custodi della soglia si celava al tempo stesso un abisso ancor più spaventoso da cui guardava la Gorgone. Il giovane aveva di fronte l'assoluto custode della soglia, il demoniaco del grande Invano, della morte eterna senza pace, dell'assoluta vanificazione. Il neofita privo di chiave si vide apparentemente morto nell'eterno sepolcro, pietrificato ma completamente sensibile, ardendo di uno struggente desiderio senza meta nel nulla totale dietro cui incombe Iside e intorno dilaga inarrestabile l'alternativa della morte eterna, dell'assurdità cosmica. Il grido "Che cosa ho io, se non ho Tutto?"⁵¹ dimostra che il discepolo di Sais, avvinto dal perdurante impulso della luce, contemplò l'esito e la ricostruzione assolutamente negativi, un'Apocalisse totale che sopravviene come un colpo di scure e un inferno dell'Invano. Se fosse stato in forma di Cristo, l'adepto non avrebbe desiderato di "vedere" la verità come compiuta; ma gli elementi che la preparano sono il calore, il suono umano e la memore coscienza, e il suo Regno, il profondissimo stupore non è del mondo presente.

Unicamente nostro dunque è l'impulso a innalzarci penetrando. Cosa siamo non lo sappiamo; siamo ancora inquieti e vuoti, e come celati a noi stessi.

Ma è per questo che solo noi siamo anche il Molteplice, e non a esempio il mondo o Dio, che sono dati fin dalle origini. Ma solo in rapporto con il futuro sarà possibile conoscere che cosa cercavamo o "eravamo" prima di entrare nel movimento temporale; e mediante quale atto entrammo o ponemmo il tempo, il mondo e Iddio come guida, come "obbiettivo". Per meglio dire, noi non eravamo ancora tutto ciò, giacché il principio sarà compiuto di fatto soltanto con la fine e si può senza esitare definirlo enigmatico; giacché noi siamo qualcosa il cui inizio rimane enigmatico, in quanto la tenebra dell'attimo vissuto a noi tanto prossima contiene ancora l'enigma dell'origine, l'enigma dell'esistenza del mondo in tutta la sua immane potenza. Questo spiega tutto l'universale processo di ricerca, teso allo scioglimento dell'enigma, volto alla chiarificazione del Noi e della tenebra, il processo del problema originario che si pone come risposta. Perciò anche l'antica questione sulla legittimità di dedurre il

Molteplice dall'Uno qui si rivela impropria, in quanto non propone come originaria causa sui noi stessi, il Molteplice, ma Dio in quanto uno assoluto, e pone quindi il massimo degli enigmi in ciò che è immobile e in sé per principio privo di enigmi, nell'onnicomprensiva rocca della logica, e non nel fatto che "Iddio" sta alla fine. Noi dunque, soltanto noi, portiamo lungo il cammino la favilla della fine. Ciò che dura dalle origini ed è sempre stato inteso, il presente non disvelato, emerge solo nel corso del tempo, mille volte interrotto e ostacolato. Il tempo della storia in cui creiamo permea lo spazio terreno su cui è apparsa la nostra vita, in cui inseriamo le nostre opere, la geografia dei paesaggi umani, delle loro architetture e del loro luogo spirituale; qui ci è concesso e ci è possibile presentire, trovare, realizzare valori, far avanzare attraverso e contro il tempo e lo spazio possibili strutture a priori e persino ciò che è ultimo benché extratemporale ed extraterreno. Non sappiamo quanto a lungo il tempo e lo spazio con cui lavoriamo e che tuttavia spezziamo così paradossalmente ci verranno conservati come teatro e come cifre ausiliarie per la formazione del tempo ritmico, dello spazio estetico e di quello religioso. Ma ancor meno sappiamo per qual fine noi uomini risorgeremo, una volta svelato il nostro mistero, a quale meta conduce l'ultima delle nostre autochiarificazioni e autorealizzazioni, l'unica assoluta; verso il giorno ultimo, il giorno della comunità, il settimo giorno della creazione, al di là di tutte le realtà nebulse ed evanescenti di questo mondo inautentico, falso e votato all'Apocalisse.

Ma chi procede secondo verità conduce con sé anche lo spazio in cui qualcosa comincia finalmente a rosseggiare. Con noi si destano le cose, vanno totalmente al di là della regola legata alla situazione e si muovono nella possibilità realizzabile. Ma noi portiamo questa favilla della fine (*Funken des Endes*) lungo un cammino ancora aperto e carico di fantasia obbiettiva (*objektiver Phantasie*) e non arbitraria. Perciò in tutto quanto formiamo, formiamo eternamente - con esperienza vissuta, barocco, musica, espressione, incontro con il Sé, tempo del Regno in filosofia -, regna un impeto che nasce dall'incommensurabile della natura umana e tende alla fiamma aguzza della parola, all'espressione dell'*individuum* ineffabile, allo squarcio delle cortine⁵² non solo in ogni tempio antico; e dentro vi splende uno spirito di utopia non simulata, l'utopia ultima dell'uomo latente.

Non vi è ancora mai stato nulla che abbia racchiuso le cose in cui ci muoviamo, ignoti a noi stessi, sprofondati nella tenebra. Ma il suo essere-pensato è davanti alla porta; giacché tra tutto ciò che si muove e si accumula solo noi procediamo, pur se in maniera oscura, atomica, individuale e soggettiva, come tensione perennemente corrosiva, irrisolta e utopica presente in ogni realtà formata. Davanti alla porta sta il nostro rifiuto a lasciarci sopprimere, il nostro esser-pensati in

senso cristiano-messianico nell'esistenza motrice, nella tenebra e nel problema originario dell'attimo vissuto che tutto occulta, un mutamento del pensiero del mondo nel Macantropo in esso presente. In tal modo noi ci riconosciamo fermamente come il principio che guida ogni trasformazione del mondo, senza il quale non esisterebbe alcun processo, alcuna speranza, alcun problema, alcun Dio e alcun regno dei cieli. La meta dell'attimo finalmente espresso è di riscattarci dal mondo, di toccare con mani pure il malvagio sortilegio dell'ignoranza e delle sue barriere che ci pietrificò, ci trasformò in piante, animali, mezze nature e strutture del mondo dalle mille false figure, che mantiene l'anima nel sonno della morte, nell'esilio di se stessa, separata dalla verità del volto finalmente disvelato che l'attende. Se il mondo è la sfinge che precipita nell'abisso quando il suo enigma è risolto, l'enigma non sta nel suo essere divenuto, giacché questo mondo è errore e nulla, e davanti alla verità assoluta ha solo il diritto di tramontare; l'enigma sta invece nella vera immagine di Sais, e questa è soltanto la figura dell'incontro con il Sé, la tenebra del suo attimo vissuto e il fremito del problema assoluto. L'ignoranza intorno a noi è la ragione ultima per la manifestazione di questo mondo, e perciò il sapere, la folgore della conoscenza futura caduta nella nostra tenebra e nel problema incostruibile, costituisce anche l'inevitabile ragion sufficiente per la manifestazione e l'arrivo del mondo diverso.

Note

1. Paradiso, n, 7.
2. Apocalisse, 3,16: "Così, perché sei tiepido, e non sei né freddo né fervente, io ti vomiterò dalla mia bocca".
3. I Cor., 9, 22: "Coi deboli mi son fatto debole per guadagnare i deboli; mi faccio ogni cosa a tutti per salvarne a ogni modo alcuni".
4. La forma di Cristo si presenta come il disvelamento del nocciolo segreto del mondo e dell'uomo. Il mito apocalittico di una nuova Gerusalemme la cui luce non viene dalla luna e dal sole, ma dall'agnello che è il figlio dell'uomo, è il simbolico Vorschein dell'incontro tra il nostro incognito morale-metafisico più intimo e la tendenza-latenza del mondo. La forma di Cristo esclude radicalmente ogni principio creatore trascendente ed è il punto zero dell'inizio che si schiude nella perfezione del Regno. Ma questo punto zero ha sede nel soggetto e nella sua teurgica purificazione. Ernst Bloch ha analizzato a fondo questo processo nel capitolo: "L'uomo assoluto ovvero i sentieri dell'irruzione" in Thomas teologo della rivoluzione. Vi è una "via purgativa" che prepara alla via "illuminativa" e a quella unitiva. Per Mùnzner la noia, la profondità dell'incredulità, l'assoluto vuoto interiore, la disperazione sono condizioni perché l'uomo scopra "chiaramente che non può correre per il cielo con la testa, ma deve con fermezza diventare un folle interiormente; allora seguiranno subito dolori simili a quelli di una partoriente" (Ivi, p. 172). L'annientamento dell'egoità non è come in Lutero pretesto per una metafisica tirannica che scinde il soggetto in due, ma presupposto per una teurgica divinizzazione in cui "la funzione mistica del fondo dell'anima rimane, infine, sia soggetto che oggetto della devozione: il Figlio risuona nella lontana oscurità del Padre e Dio Padre, Figlio e Spirito Santo si frantumano all'assalto della magia del soggetto, simili a nude immagini, passeggiare raffigurazioni dell'accedere-a-sé, cioè della rivelazione-del-noi, unica reale immagine di Dio" (Ivi, p. 182).
5. Il male è per Ernst Bloch l'antiutopia per eccellenza, o meglio la negazione e il venir meno progressivo dell'incontro con il Sé e dell'incontro con il Noi, il farsi disparato della natura e della storia, il nonsenso del processo naturale e storico. La distruzione dell'ipostatizzazione del diavolo non deve assolutamente essere pagata con la consacrazione del mondo così come esso è, come avviene in tutti i riformismi, nel marxismo senza utopia concreta, nell'illuminismo che non è più rivoluzionario perché ha perso il messianico che ne è il rosso e pregnante segreto. L'asatanismo non è

affatto la conseguenza necessaria dell'ateismo che "non ha compensato il vuoto formatosi con la cacciata del 'divino' dal topos, quando eliminò la realtà ipostatizzata di un Signore, di un sovrano; il topos è stato aperto e portato all'aperto per l'unico ultimo segreto, cioè per il puro mistero dell'uomo: che nel cristianesimo e post Christum significa il nostro regno" (Ernst Bloch, "Illuminismo e ateismo non colpiscono il 'satanico' nello stesso contraccollo dell'ipostasi Dio", in *Ateismo nel cristianesimo*, cit., p. 307).

6. Occorre ricordare che la teologia protestante degli anni Venti per liberarsi da quella rigida condizione di scienza specialistica a cui era stata costretta dal protestantesimo liberale ha tentato di trasporre teologicamente il nichilismo dell'epoca moderna in una teologia del no divino che contiene in sé, e non nell'uomo, il sì, come avviene in Karl Barth. Egli scriveva nel suo commentario all'Epistola ai Romani del 1919: "È chiaro che una qualsiasi rivoluzione come azione storica fosse pure la più radicale, non potrebbe mai essere considerata come questo 'meno' divino davanti alla parentesi, negante la totalità degli ordinamenti umani come tale, ma nel migliore dei casi significa il tentativo forse riuscito di togliere il 'più' umano che l'ordine esistente possiede all'interno della parentesi come ordine esistente. Si avrebbe questa formula: - (-a -b -c -d) nella quale non si può evitare di vedere, che il grande-divino - davanti alla parentesi trasformerebbe di nuovo immediatamente, a nostra meraviglia, in un + i - anticipatori dell'arbitrio rivoluzionario all'interno della parentesi" (Karl Barth, *L'Epistola ai Romani*, tr. it. di Giovanni Miegge, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 463). E in Rudolf Bultmann: "Ma Dio significa la totale eliminazione dell'uomo, la sua negazione, la sua messa in questione, il giudizio per l'uomo" (Rudolf Bultmann, *Die liberale Theologie und die jüngste theologische Bewegung*, Tübingen, Mohr Siebeck, 1961, p. 18). La ripresa della *theologia crucis* luterana ad opera della teologia dialettica si risolve in un acosmismo che spezza la volontà dell'uomo e ratifica, consacrando, il non senso della società borghese. A questa *theologia crucis* che a sentire Lutero è vera perché pone l'uomo *extra se*, Bloch contrappone il fuoco della mistica laica da Eckhart al teurgico Mûnzer per il quale il significato della buona novella sta nell'Eritis sicut Deus. La guerra dei contadini e il suo sogno dell'incondizionato unito alla prassi rivoluzionaria è insieme eredità del passato e luce che illumina il nostro futuro dando senso e direzione al nostro presente.

7. Il concetto di fantasia etica è fondamentale nel tentativo blochiano di superare insieme l'antitesi kantiana tra sensibilità e libertà, come il determinismo economicista all'interno del marxismo. La fantasia non è arbitrarietà soggettiva ma è la vera cosa in sé, è fantasia oggettiva. L'azione del soggetto rompe l'apparente totalità che

riconduce l'immediatezza del soggetto nel tutto sociale senza cadere nel dualismo tra il fenomenico e il noumenico. La fantasia etica ha il compito di riunire quello che Kant ha separato, l'intelletto limitato e universalmente vincolante con l'atto della libertà, senza ricadere nella filosofia della vita o in una negazione del soggetto tipica della società dello scambio e senza pretendere dall'imperativo categorico un'universalità che ci riporterebbe alla riconciliazione con il mondo esistente: "Morale, etica, amoralismo, moralità non hanno quasi mai trovato posto nella letteratura comunista. [...] L'imperativo categorico è in fondo comunista in quanto afferma: 'Agisci in ogni momento in modo tale che la massima del tuo agire possa costituire il principio di una legislazione universale'. Sarebbe un controsenso, in una società di classe, pretendere ciò. Sarebbe anzi un tradimento di classe. Il proletariato non può comportarsi in modo tale che la massima del suo agire possa allo stesso tempo costituire il principio o la massima di un capitalista e viceversa. Ma in una società senza classi ciò non rappresenterebbe un inganno intenzionale: sarebbe bensì un'ovvietà, in quanto vi troverebbe la sua formulazione la categoria della solidarietà" (Ernst Bloch, *Marxismo e utopia*, p. 95).

8. Scrive Bloch: "proprio la salvezza della morale guarda con particolare acume l'intreccio dei precedenti fenomeni etici con un'interessata ideologia economica e intende il resto non ancora divenuto. La critica economica dell'apparenza morale scopre il nocciolo morale e proprio per questo non ne è l'annientamento" ("*Rettung der Moral*", in *Politische Messungen*, Pestzeit, Vormdrz, p. 243, apparso per la prima volta in *Internationale Literatur*, marzo 1937, pp. 86-96). Nelle morali che sono apparse finora e soprattutto nell'esercizio della pratica rivoluzionaria è presente un plus che il comunismo nomina quando dice di non voler combattere attraverso la conoscenza dell'economia per un'economia migliore, ma per nessuna economia giacché "il vero comunismo è ciò che finora è stato invano cercato sotto il nome della morale" (ivi, p. 244).

9. Nella prima edizione del *Geist der Utopie* del 1918 Ernst Bloch aveva inserito il capitolo su Kant e Hegel nella sezione "Sull'atmosfera di pensiero di questo tempo" al paragrafo 4, dopo il capitolo sui moderni filosofi e prima del capitolo "Decisione, programma e problema", in cui era contenuto il paragrafo su Alessandro. Nell'edizione del 1923 qui tradotta il paragrafo su Kant e Hegel viene inserito nella sezione sulla "Forma del problema incostruibile" con il titolo: "Kant e Hegel: l'interiorità supera l'enciclopedia del mondo" che sostituisce "Interiorità e sistema" del 1918. Questo nuovo ordinamento e l'eliminazione della sezione "Sull'atmosfera di pensiero di questo tempo" indicano ancora con maggiore chiarezza come la filosofia utopica cerchi la sua definizione originale in un confronto con Kant e

Hegel.

10. La valutazione critica biochiana di Kant si distingue radicalmente da quella dei neokantiani nazional-liberali e socialdemocratici, come da ogni filosofia dell'Als ob e quindi da ogni empiriocriticismo. Nel primo dopoguerra Bloch negò alla borghesia della Repubblica di Weimar il diritto di pretendere per sé l'eredità kantiana come nel secondo dopoguerra lo negò alla borghesia della Repubblica federale tedesca. Quanto al nazismo e allo stalinismo il problema dell'eredità kantiana, e in particolare dell'etica kantiana, non poteva nemmeno porsi, perché il senso rivoluzionario, pur implicito nell'imperativo categorico, nella logica della reazione e della controrivoluzione non può emergere nemmeno come domanda. Così Bloch si esprimeva nel 1924 commemorando i duecento anni della nascita di Kant: "La borghesia odierna proclama giubilando spudoratamente i suoi peccati, anche la sua ipocrisia è cinica e ha il sorriso degli auguri anche senza auguri; il che la fa capire più rapidamente ma non la rende migliore. Su questo terreno Kant è invisibile, persino i suoi limiti non sono compresi e molto prima l'ampiezza in cui questi limiti stanno. Solo una società totalmente diversa incontrerà di nuovo Kant nel posto in cui sta la sua frase: 'Agisci sempre in modo da trattare l'umanità sia nella tua persona sia in quella di ogni altro, sempre, anche come fine, mai solo come mezzo'". E nel 1954: "Falsificare grandezze non gradite non è una novità nella vita borghese. [...] Una scuola dominante in tutte le università tedesche deformò Kant in maniera non ancora prefascista ma tuttavia nazional-liberale, cosicché il filosofo dell'illuminismo tedesco appare come un borghesuccio bismarckiano nel suo salotto. Questa particolare falsificazione si chiama neokantismo. [...] Il neokantismo si sviluppò negli anni Settanta quando la borghesia tedesca cominciava a far pace con il trono e con l'altare e quando non si allontanava ancora decisamente dal materialismo che proprio allora le scienze naturali confermavano così splendidamente (Robert Mayer, Darwin), ma tentava già di ridurlo e di isolarlo. Per questo serviva una concezione, anzi soprattutto una perversione di Kant che allontanava da lui opportunamente tutti gli impulsi e gli elementi borghesi-rivoluzionari rafforzando a dismisura tutti i suoi tributi alla 'miseria tedesca'. Così si contrabbandò in primo luogo nella teoria kantiana della conoscenza in modo crescente Berkeley, cioè un rappresentare grottesco puramente soggettivo in cui dovrebbero dissolversi tutte le cose esterne. La seconda edizione della Critica della ragion pura venne rimossa a favore della prima, perché nella seconda Kant voleva con paura distaccarsi da ogni sospetto di berkeleyanesimo. [...] Le scuole neokantiane di Marburgo e di Heidelberg hanno mantenuto fermo Kant come nemico mortale degli epistemologi dell'Als ob ma per

questo l'hanno ridotto all'architetto dell'intimo della cosiddetta coscienza eterna, cioè borghese. In Cohen non rimane che 'l'unità liberale di un'universale coscienza della cultura', in Windelband-Rickert una filistea 'teoria dei valori' del vero, del buono, del bello per la domenica. Infine Simmel ha fatto di Kant il precursore di una voluttuosa 'esperienza interiore' nella quale l'impressionistico come è tutto e l'oggettivo che cosa non c'è. La grandezza di Kant ha quindi "il valore proprio di chi autorizza e invita ogni spirito a dimostrare il proprio essere e potere nella sua interpretazione". Infine in Heidegger il filosofo dell'illuminismo divenne l'interrogante e il fondatore di quell'essere fumoso che, divenuto sperimentabile nel fascismo, non aveva per Heidegger più necessità d'essere fondato. Kant divenne così un 'pastore di questo essere', naturalmente esistente; in modo beffardo e oscuro si liquidano i suoi sforzi sulla conoscenza scientifica. Il pensatore dell'illuminismo dovette percorrere questa strada in una borghesia reazionaria che si richiamò a lui apologeticamente" ("Zweierlei Kant-Gedenkjahre", in Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie, pp. 444-448).

11. La permanenza di un non-ancora teologico indica che in Kant, nonostante la critica dell'illusione trascendentale della ragione, operata nella Critica della ragion pura, esiste una dialettica della ragion pura pratica che non aggiungerà nulla alla conoscenza del nostro dovere come la dialettica della ragion pura non aggiungerà nulla alla conoscenza del mondo, ma darà però alla nostra volontà una prospettiva: die Absicht aufs höchste Gut (l'intenzione del sommo bene).

12.A differenza di Kant, Franz von Baader (1765-1841) "annunciò così nel suo singolare scritto *Vber die Begründung der Ethik durch die Physik* la seguente potenzialità della materia: come al sorgere dell'esterna immagine solare tutto l'organismo esteriore si sviluppa, così al levarsi dell'immagine di Dio nell'uomo questa natura esterna dovrebbe essere abilitata e corroborata per sviluppare e produrre un organismo intimo e superiore. Così sebbene mitologicamente giunse un nuovo colpo, una spinta prospettica nell'illozoismo della natura romantica mediante l'analogia del sole nella primavera con lo spirito della festa di Pentecoste. Anche in questa speculazione era stato tolto alla materia il diritto di primogenitura ma il Logosmythos si mostrò con essa grazioso per la nuova nascita. Secondo Novalis il cammino pieno di segreto va verso l'intimo; secondo Goethe verso l'esterno. Ma Baader versò al di là della 'trasfigurazione' del mondo esterno persino la frase cristologia della mietitura, anzi la tesi di Tommaso applicata alla Paracelso: *Gratia naturarti non tollit, sed perficit*" (Ernst Bloch, "Formai, mechanisch, spekulativ und die dialektisch-materialistische, schliesslich: utopisch-

materialistische Union", in *Tubinger Einleitung in die Philosophie*, pp. 203-204).

13. La realtà utopica è in Kant l'oggetto intero, la totalità incondizionata dell'oggetto della ragion pura pratica, di una volontà pura. Kant nomina questa realtà il sommo bene, *Ixavòv TeXewaatoV èxeiv* platonico, che è il concetto con cui viene pensato il compimento della volontà che prende il posto del sapere assoluto hegeliano. L'intenzione verso il sommo bene non può mai convertirsi in un'intuizione intellettuale e non per questo diventa una realtà meramente ipotetica, ma permane assolutamente necessaria.

14. Circa il problema del rapporto tra metodo e sistema in Hegel, Bloch vi è ritornato spesso in una serie di lavori raccolti in *tiber Methode und System bei Hegel*. Tra i più significativi: "Problem der Engelschen Trennung von 'Methode' und 'System' bei Hegel (1956)", "Hegel und die Gewalt des Systems", "Der Schwur auf den Styx", "Der zweideutige Kosmos in Hegels Rechtsphilosophie", "Materie im dialektischen Weltgeist". Per Ernst Bloch bisogna rifiutare sia la soluzione di Engels che abbandona il sistema (un colossale aborto) per assumere solo il metodo, sia quella di Feuerbach che accetta il sistema per abbandonare il metodo ritenendolo causa di confusione. La teoria della conoscenza non deve essere negata nella dialettica panlogistica (la logica è il denaro dello spirito) come avviene in Hegel ma deve inverarsi in un sistema aperto, in una dottrina rivoluzionaria delle categorie del mondo incompiuto, nel "sistema del messianismo teoretico" che è capace "ancora una volta di passare con il concetto attraverso i sei stadi della storia dell'anima per porre così le cose illuminate da nuova luce fino al loro fondamento non ancora avvenuto e quindi - in quanto filosofo che è divenuto per così dire spirito della terra attraverso la sua riflessione sul tutto - dare al singolo la foresta, lo sfondo, la profondità di se stesso e del suo luogo e così conferire alla realtà dell'esperienza del mondo così atrocemente amorfa il suo ordine più profondo secondo le sue sfere, il contesto delle sue entelechie organiche, fisiche, storiche, politiche, estetiche, religiose" (*Geist der Utopie*, edizione del 1918, p. 337).

15. Il panlogismo hegeliano sembra realizzare nell'atto della conoscenza l'unità dei due momenti della teodicea e dell'imperativo categorico o per parlare con i termini della dogmatica cristiana di giustificazione e santificazione. Tuttavia, pur mantenendo fermo il suo giudizio di netto rifiuto del panlogismo hegeliano, privo di una qualsiasi radicale *Unterbrechung*, Ernst Bloch ha messo in rilievo che "proprio la frase con la quale Hegel apre quasi come con un portale la sua filosofia del diritto, il principio: ciò che è razionale è reale e ciò che è reale è razionale, ha il suo volto di Giano. [...] Ma soprattutto il reale nella definizione hegeliana non coincide affatto con tutto il

cattivo e immediato esistente. Vi sono piuttosto gradi di intensità diversa dell'essere e ciò che Hegel chiama realtà è una delle massime, cioè per lui ultime determinatezze del mondo conformemente a questi gradi di valore: essere, manifestazione, esistenza, realtà (rispettivamente: Sein, Erscheinung, Existenz, Wirklichkeit). [...] Realtà è l'intimo che è divenuto esterno o l'essenza che si è identificata con la sua manifestazione e quindi qualcosa di totalmente diverso dal dato empirico. Di conseguenza persino la seconda parte della sentenza riportata dopo il punto e virgola, cioè l'affermazione che tutto il reale è razionale non significa senz'altro riconoscimento del dato. La scuola dei giovani hegeliani comprese questa sentenza persino nei suoi due membri in modo assolutamente postulativo: il razionale che è il reale, come il reale che è il razionale, deve essere imposto. Così la rivoluzione venne per la prima volta posta giustamente nella realtà che per la ragione è il suo luogo e la sua ultima prova" ("Der Schwur auf den Styx, der zweideutige Kosmos in Hegels Rechtsphilosophie", in *Über Methode und System bei Hegel*, pp. 134-135).

16. Hölderlin occupa un posto rilevante in tutta l'opera biochiana perché rappresenta la difesa più intransigente e più limpida del citoyen nei confronti del bourgeois. Commemorando a Tubinga Hölderlin, nel secondo centenario della nascita, Ernst Bloch tra l'altro affermava: "Hölderlin come giacobino era il giovane che per commemorare l'assalto della Bastiglia e la primavera dei popoli che da esso ci si attendeva piantò un albero di maggio. Egli fu vicino persino al più radicale dei giacobini, Babeuf, il sostenitore della piena égalité quindi anche di quella economica. [...] L'azione intesa era quindi produzione dell'eguaglianza reale in piena libertà e paternità e nessun poeta tedesco ha lamentato il tramonto di questo ideale pieno del citoyen in modo più esacerbato di Hölderlin che è rimasto qui soprattutto un tardo giacobino fedele alla causa. [...] Il romanzo *Hyperion*, questo requiem di scongiuro per il citoyen scomparso, lamenta ancora una volta con la massima forza la sopraggiunta perdita della nuova immagine dell'uomo, del citoyen e il ritorno a se stesso del vecchio essere estraniato della divisione e della parcellizzazione del lavoro: 'Tu vedi artigiani, non uomini, pensatori, ma non uomini, preti, ma non uomini, signori e servi, giovani e persone posate, ma non uomini'" ("Zurn Hölderlin Gedenktag 1970", in *Politische Messungen, Pestzeit, Vormdrz*, pp. 476-477).

17. Mentre in Kant la distinzione tra Objekt e Gegenstand si inquadra nel problema della validità del giudizio all'interno della coscienza trascendentale e della sua natura in abstracto (cfr. I. Kant, "Della principale questione trascendentale. Come è possibile la scienza pura della natura?", in *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*, tr. it. di Rosario Assunto, Bari, Laterza, 1972, parte n, § 19, p. 91), in Bloch

Objekt e Gegenstand assumono specificazioni diverse che spezzano il contesto della Critica della ragion pura, della sua fenomenologia della coscienza e cercano di elaborare una dottrina della possibilità all'interno della modalità e quindi della relazione kantiana della possibilità con la realtà e la necessità. Caduta la pregiudiziale del soggetto trascendentale kantiano e venuto meno il limite posto da Kant tra fenomeno e noumeno, Bloch elabora la distinzione tra Objekt e Gegenstand a partire dal rapporto tra la possibilità obbiettivo-reale e la materia, risalendo ad Aristotele, che è l'unico punto di riferimento storico per un concetto di materia che si unisca a quello di possibilità reale, e pensa la possibilità a tutti i livelli diversi dal puro pensabile come partielle Bedingtheit (parziale condizionatezza). Nella formulazione del Geist der Utopie la distinzione tra Objekt e Gegenstand si muove all'interno di ciò che è possibile secondo condizioni ipotetiche (hypothetisch bedingt möglich) mentre nel Das Prinzip Hoffnung all'interno del possibile oggettivo-strutturale (sachhaft -objektgemäss). Il Gegenstand è l'oggetto in quanto prodotto del processo conoscitivo e l'Objekt è l'oggetto reale a cui la conoscenza deve adeguarsi. Naturalmente non vi è mai coincidenza tra il piano del Gegenstand e quello dell'Objekt perché la pretesa identità dei due è insieme la caratteristica fondamentale della socializzazione borghese secondo l'astrazione-scambio (identità di identità e di non-identità tra valore d'uso e valore di scambio, tra merce e denaro) e la negazione di ogni Vorzeichen utopico.

18. Criticando la commedia satirica Der Bürgergeneral di Goethe, Bloch continua la sua difesa del citoyen contro il bourgeois: "La Rivoluzione francese non è morta nel terrore, come credevano gli astratti idealisti, ma nel borghese che è il suo contenuto economico immediatamente raggiungibile" e "nel Bürgergeneral viene rappresentato il compare Schnaps come 'agente dei famosi giacobini', [...] egli è un ingannatore ma Goethe dà a intendere che il compare Schnaps si distingue dall'originale giacobino solo per la sua misera figura" "Jubiläum der Renegaten", in Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz, pp. 235, 231).

19. I Cor., 14, 4: "Chi parla in altra lingua edifica se stesso; ma chi profetizza edifica la chiesa".

20. Il concetto di maschera in Bloch esclude il mascheramento come nascondiglio del Sé poiché anche la maschera è una svestizione in cui il Sé va incontro a se stesso e in cui il non-ancora-conscio si guarda nello specchio di una sensazione deformata della meta. Quasi che il faustiano "Fermati, attimo, sei così bello" avesse trovato la sua caricatura.

21. "È il cittino - gli risponde il vetturale - il cittino che piange. E

Mitja è colpito dal fatto che egli abbia detto a suo modo, alla contadina, 'cittino' e non bimbo. E gli piace che il muzik abbia detto 'cittino': pare che ci sia più compassione" (Fëdor Dostoevskij, I fratelli Kara-mazov, tr. it. di Alfredo Poliedro, Milano, Garzanti, W4 p. 535).

22. La ballata risale al 1802. Fu pubblicata per la prima volta nel Taschenbuch auf das Jahr 1804 (Cfr. Johann Wolfgang Goethe, Ballate, tr. it. di Roberto Fertonani, Milano, Garzanti, 1975, p. 148).

23. Nel salmo 118, 22-23 citato anche in Me. 12, 10, Le. 20, 17, Matt. 21, 42: "la pietra che gli edificatori avevano rigettata è divenuta la pietra angolare". La "pietra angolare" è stata per lungo tempo confusa con la "pietra fondamentale" che è posta nell'angolo nord-est dell'edificio. In realtà la pietra fondamentale essendo stata posta per prima non può essere eliminata durante la costruzione. Il fatto che la pietra angolare venga gettata via dimostra che si tratta di una pietra particolare la cui destinazione può essere compresa solo in seguito. Solo al termine della costruzione si comprende il significato della pietra che era stata gettata via perché essa è adatta a riempire il vuoto che rimane al vertice dell'edificio. Essa è così la pietra angolare vera, cioè la chiave di volta o il coronamento. Paolo aveva identificato in Cristo la pietra angolare (Ef. 2, 20-22) che corona l'edificio fondato sugli apostoli e sui profeti. Nella prospettiva messianica di Bloch invece la pietra angolare continua a essere rifiutata. Questo rifiuto ha un doppio significato. Da una parte indica che tutte le costruzioni scientifiche, filosofiche e politiche che pretendono di essere compiute sono vittime dell'illusione della coscienza trascendentale, del suo apriori e della ragion di Stato. Dall'altra la negazione del soggetto che si fa pietra angolare non apre solo lo spazio abissale e oscuro dell'ingiustificabile ma fa brillare in esso quale sua radura la forma del problema incostruibile, che non è la scoperta della pietra angolare, ma il suo presentimento. In questa dialettica nasce la coscienza rivoluzionaria, consapevole che la pietra angolare è stata rigettata ma insieme capace di scorgerla nei particolari secondari, nel Nebenbei che rifiuta l'identificazione dominante e insieme svela la sua immensa ricchezza. La rivoluzione fa esplodere il continuo della storia e il materialista storico, come dice Benjamin, considera suo compito passare a contrappello la storia.

24. La categoria dell'Überschuss, l'eccesso, il sovrappiù, è fondamentale nella struttura della filosofia utopica perché rompe tutti i sistemi, siano essi idealistici o materialistici, che pongono in termini rigidi e statici i rapporti tra soggetto e oggetto, ragione e storia, arte e società, totalità e singolarità, teoria e prassi. Nella metafisica della nostra tenebra l'Überschuss, è strettamente connesso con il concetto di un'intenzione simbolica quale è quella della forma del problema incostruibile che si volge direttamente alla coscienza della nostra

evidenza intima e non è motivata o confermata e contraddetta da nulla che le sia esterno perché emerge direttamente dalla tenebra dell'istante vissuto quale sua radura. Il sovrappiù tende quindi a indicare il significato ultimo moraleistico dell'esistenza in sé che nessun simbolo, nemmeno l'essere o l'ineffabile, riescono a esprimere. L'Überschuss ci dice ontologicamente quanto oscuro sia il fondamento del mondo e quanto grande sia la nostra fame che non deve essere ingannata: "essa sa soltanto di non essere saziata né dall'una né dall'altra cosa, e può unicamente presentire ciò che infine la sazierà e non c'è ancora" (Geist der Utopie, 1918, cit., p. 240). Sul piano metafisico dunque l'Überschuss indica quell'intensità mistica dell'anima in se stessa, quel profondissimo *tua res agitur* che nessun simbolo gerarchicamente o onticamente determina. La categoria dell'Überschuss trova inoltre un'applicazione ulteriore nel problema dell'eredità (Bloch parla di *Erbschaft* riprendendo il concetto engelsiano di *Kulturerbe*), cioè del passato che non soltanto può iscriversi nel nostro presente, ma che contiene in sé anche un futuro che è ancora incompiuto. Qui Überschuss rappresenta un sovrappiù culturale presente nelle opere d'arte, nel pensiero, nella religione, nelle rivoluzioni del passato che non scompare con il venir meno della società in cui tali realtà si sono manifestate. Hegel con la sua concezione dell'universale che raccoglie in sé tutto lo sviluppo dello spirito aveva risolto nella dialettica il problema dell'eredità che Marx aveva raccolto nella sua concezione non lineare, ma catastrofica della storia, senza però dare una spiegazione e una dimostrazione del fenomeno. L'Überschuss della sovrastruttura suppone dunque che, come dice Ernst Bloch parafrasando Leibniz, "non vi è nulla nella sovrastruttura che non sia prima nella struttura, se non la stessa sovrastruttura". Questa frase biochiana è carica di significato rivoluzionario perché negando ogni dipendenza meccanica della sovrastruttura dalla struttura impone insieme una determinazione rigorosa degli elementi che dipendono totalmente dalla struttura e di quelli che invece la contrastano o la trascendono.

25. Cfr. Maestro Eckhart, *Il Natale dell'anima*, tr. it. di Giuseppe Faggini, Vicenza, La Locusta, 1976, pp. 29-30. Il brano riportato da Bloch è tratto dalla prima delle quattro prediche di Eckhart sulla nascita eterna. Le quattro prediche furono pubblicate per la prima volta insieme con le opere di Johann Tauler a Lipsia nel 1948.

26. Matt. 2, 2. La seconda predica sulla nascita si apre con questa citazione di Matteo.

27. Proprio il tema fondamentale della *Selbstbegegnung* può costituire il nesso profondo tra Ernst Bloch e un Novalis liberato da tutte le mistificazioni di chi vuol farne un romantico reazionario: "Ad uno riuscì di sollevare il velo della dea di Sais / Ma che vide egli?

vide, meraviglia delle meraviglie, se stesso" (Novalis, Schriften, Stuttgart, Metzler, 1958-59, voi. I, p. 403). Il pensiero fondamentale di Novalis consiste proprio nell'assumere in sé tutte le immagini del desiderio, del sogno del passato per proiettarle in un futuro che sia un incontro universale del Sé, fino alle corrispondenze che sussistono tra la famosa frase novalisiana: "Il mondo diventa sogno / Il sogno diventa mondo" e l'ermeneutica della speranza biochiana che trova nella dialettica tra sogno notturno e sogno diurno uno dei suoi momenti centrali. Nella critica della religione Novalis afferma: "Dottrina del futuro dell'umanità. Tutto ciò che viene predicato di Dio contiene la dottrina del futuro dell'uomo" (ivi, voi. ni, p. 297). Il topos della religione liberata dall'ipostasi divina non si riduce all'immagine dell'uomo feuerbachiano ma si utopizza nel regno: "L'umanità non sarebbe tale se non dovesse giungere un regno millenario. Il principio è visibile in ogni piccolezza della vita quotidiana. Il vero si mantiene sempre, il bene penetra, l'uomo emerge sempre di nuovo in avanti [...] finalmente Ercole impara ad uccidere l'idra che sempre cresce, finalmente il trionfo deve porsi à l'ordre du jour" (ivi, voi. il, p. 301). In questa prospettiva è interessante il libro di Richard Faber, Novalis: Die Phanta- sie an die Macht, Stuttgart, Metzler, 1970.

28.1 Cor., 15, 51.

29. Il tema della negazione dell'oggettività di Dio è ripreso radicalmente nelle opere di Rudolf Bultmann che se ne serve per affermare l'assolutezza della parola come alterità e dell'esistenza escatologica. Dio in quanto totalmente altro è l'eliminazione dell'uomo. Nessuna stella conduce alla croce e la croce è l'annientamento del mondo. Cfr. Rudolf Bultmann, Welchen Sinn hat es, von Gott zu reden? Tübingen, Mohr Siebeck, 1961, p. 28. La negazione biochiana dell'oggettività del divino porta all'affermazione teurgica della divinità in noi alla maniera miinzeriana. Eritis sicut Deus, questa è la buona novella!

30. Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: "Ma la filosofia deve ben guardarsi dal voler produrre edificazione" (Fenomenologia dello spirito, tr. it. di Enrico De Negri, Firenze, La Nuova Italia, 1960, p. 7).

31. Ernst Bloch pensa all'anamnesi platonica e in particolare a quella hegeliana. L'anamnesi hegeliana è l'identità dell'Er-innerung e dell'Entausserung della rappresentazione. L'Entausserung segna al livello riflessivo dell'opposizione dell'interiore e dell'esteriore la negatività dello Spirito che giunge a Sé solo attraverso la mediazione della rinuncia alla sua immediatezza. Se l'Entausserung è l'assimilazione che interiorizza il ricordo, l'Entausserung interviene nella memoria come autoposizione di una dissomiglianza con l'esterno. L'intelligenza rappresentativa impara solo perdendo il possesso della sua soggettività sempre esclusiva. L'Entausserung è

l'oblio in cui l'Entausserung si realizza. In Ernst Bloch il movimento negativo dell'Entausserung negando l'immediatezza soggettiva e oggettiva non si realizza mai nell'identità dell'Entausserung perché l'incontro con il Sé non si è compiuto ed è un arco teso all'infinito tra la tenebra dell'istante vissuto e la forma del problema incostruibile in cui si raccolgono le intenzioni simboliche dell'evidenza pratico-mistica. Nell'evidenza del Regno e della nostra beatitudine vi è un'evidenza che è un'asserzione vissuta e assolutamente necessaria, il principio sempre attuale e sempre trionfante d'ima critica di ogni empirismo ingenuo e di tutti gli empirismi sedicenti critici.

32. Il radicalmente nuovo della nostra libertà è dunque apocalittico in quanto è già latente in noi e costituisce il fondamento della nostra rivelazione. L'Apocalisse non è quindi una catastrofe o la rivelazione di un Totalmente Altro trascendente ma il disvelamento di quel Dio ultimo e autentico che piange in noi e che noi saremo, non in partecipazione, ma in unità: spero ergo ero, Eritis sicut Deus. Il disvelamento della tendenza e della latenza nel mondo e in noi, di cui le intenzioni simboliche sono preannuncio, anticipazione parziale e fugace. Lo stupore è insieme domanda e risposta. Domanda perché enorme è la sua sproporzione con la tenebra dell'attimo vissuto, risposta per la sua pienezza perché si tratta di cogliere: "quanto incerta e oscura è la causa del mondo, ma anche nutrita della speranza che proprio per questo tutto possa ancora 'essere' diversamente, cioè diventare il nostro proprio 'essere' in modo tale che non ci sia più il bisogno di interrogarsi sulla sua esistenza, ma questa domanda si ponga pienamente nello stupore e diventi infine felicità, essere come felicità" ("Lo stupore", in *Tracce*, p. 233).

33. Cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Opere*, a c. di "Vittorio Santoli, Firenze, Sansoni, 1970, p. 1067.

34. In questa affermazione di Bloch appare in tutta chiarezza un elemento centrale del suo pensiero che porta in sé una forte eco giudaica. L'ontologia si avvicina talmente all'etica che questa non è soltanto il segno della perfezione dell'essere, ma il suo stesso compimento. La Torah giudaica infatti è insieme il modello e il fondamento del mondo.

35. La categoria della scintilla è fondamentale nel pensiero di Eckhart da cui Bloch la deriva. Uno dei lavori più significativi di Bloch è stato proprio quello di aver riportato alla luce il profondo significato filosofico, religioso e rivoluzionario della storia delle eresie, che sono per lui il vero frutto positivo della religione. Eckhart appartiene a quel movimento laico della mistica in cui l'uomo si scopre in tutta la sua profondità spirituale piena di autentico entusiasmo, lontano insieme dal razionalismo e dal vitalismo. Questa mistica è un continente inesplorato, è una storia sotterranea teurgica in cui l'uomo si fa Dio e

Dio si fa uomo. Lo stesso diritto naturale in tutta la sua radicale assolutezza è una conquista delle sette dagli ofiti ai manichei, ai catari, agli albigesi, ai bogomili, ai gioachimiti e non è il diritto naturale borghese da Althusius a Grozio, da Hobbes a Locke. Eckhart sta nella grande tradizione mistica che ha trovato in Origene, nei Vittorini, in Silesio, Taulero, in Mûnzer ed in Bôhme le sue grandi figure. Questo diritto naturale assoluto ha trovato in questa democrazia mistica la sua fondazione libera insieme dal peccato originale con la sua Chiesa del sacrificio espiatorio e dallo Stato quale strumento che deve correggere il peccato originale. La scintilla (vunke, vunklein), fortezza dell'anima (burglein der sêle), fondo dell'anima (grunt der sêle), mente (gemût), germoglio (zwic), rocca dello spirito Omote dea geistes) di Eckhart riprende la Syntheresis, l'acies mentis di Bonaventura, il punto in cui l'umano passa nel divino e il divino nell'umano. Bloch cerca di chiarire la Syntheresis bonaventuriana con una parola tedesca del xiv secolo, l'Eingedenken. Nell'età moderna questa parola è stata ripresa da Mathilde Wesendonk nel Lied Traume (musicato da Richard Wagner) dove sta scritto: Allvergessen, Eingedenken. UEingedenken non è un ricordo, ma una memore coscienza dell'essenziale ed insieme l'oblio di tutto ciò che è inessenziale. L'Eingedenken è "sia un legarsi con il fondamento del mondo sia una penetrazione di sé attraverso di esso verso l'essenza che non è apparsa ma si deve manifestare" (Ernst Bloch, Zwi-8schenwelten in der Philosophiegeschichte, p. 155). La scintilla di Eckhart è la ragione in quanto testa dell'anima che ha in sé volontà, impulso, moto, entusiasmo, è il fondamento illuminato dell'anima e la più profonda interiorità. Ma ancora di più: la ragione dell'uomo che vive nella Syntheresis è costituita dallo stesso materiale che viene indicato nei misteri ecclesiastici. I misteri ecclesiastici formano una barriera al diventare Dio dell'anima, perché gli uomini se hanno Eingedenken possono non solo concepire in sé l'immagine di Dio che sono ma realizzarla: "Aliquid est in anima, quod est increatum et increabile; si tota anima esset talis esset increata ci increabilis. Et hoc est intellectus". Quest'affermazione di Eckhart apre a un ateismo mistico in cui l'uomo è Dio non per partecipazione ma per unione. Il divino viene purificato da ogni immagine che la chiesa del dominio e dei signori gli ha imposto e nello stesso tempo l'uomo si purifica, opera quello che Thomas Mûnzer chiamava il processo della EntgrObung. Questo doppio movimento di liberazione di Dio e dell'uomo porta al puro nulla, al vuoto abisso in cui l'atto della creazione viene rovesciato. Non è più Dio che crea l'uomo nella sua immagine, ma è l'uomo che crea incessantemente Dio nella sua immagine. Nella Syntheresis Dio nasce come uomo. E il sublime e il mistero non sono tali perché sono lontani dall'uomo, ma al contrario poiché ci sono

talmente prossimi in questo uomo piccolo come noi lo conosciamo. L'uomo è Dio, Dio è l'uomo, il Deus absconditus si trasfigura nell'homo absconditus.

36. Mott. 19,16.

37. Qui Ernst Bloch ha di mira la fenomenologia husserliana alla quale aveva dedicato nell'edizione del *Geist der Utopie* del 1918 un paragrafo intitolato "Husserl und Hartmann" nel capitolo "Über die Gedankenatmosphäre dieser Zeit" (cfr. *Geist der Utopie*, 1918, pp. 255- 267). Le Ricerche logiche di Husserl tentano di superare l'idealismo soggettivo negando ogni spiegazione psicologico-genetica di un contenuto nel senso di Lipps o ogni produzione trascendentale alla Cohen che trova il suo essere solo nel procedimento del pensiero. La quaestio essendi prende il posto della quaestio fiendi e della quaestio juris. La quaestio essendi si sviluppa descrivendo il *Meinen* ed il *Denken* come atti e risalendo al significato prescientifico delle parole. Ma quando si tratta di passare dalla conoscenza del significato formale degli oggetti agli oggetti stessi, la loro esistenza viene messa tra parentesi e rimane solo l'oggettivo *Sachverhalt* a cui si volge l'intuizione categoriale. Ma la fenomenologia prescinde a questo punto sia dalla soggettività che dall'esistenza degli oggetti a cui si volge con l'intuizione categoriale che acquisisce il primato sul concetto, semplice denaro per comperare l'intuizione. La volontà husserliana di abbandonare il formalismo neokantiano non sfugge al pericolo della reificazione, perché rimane legata a una semplice analisi dei significati che tenta di enucleare dai concetti dati ciò che in essi viene gemeint. L'intuizione eidetica che supera in sé, inglobandolo, il concetto si risolve, come diceva Scheler, nel giardino divino delle pure essenzialità in cui scompare la *Gestalt* come manifestazione insieme della tendenza-latenza del mondo e dell'atto produttivo del soggetto.

38. In italiano nel testo.

39. Isaia 66, 3.

40. Nel rituale odierno l'uso dello shofar (il corno di montone) è previsto solo per il Giorno dell'Espiazione. "Lo strumento stesso, il corno di montone è connesso con il sacrificio di Isacco. Esso è in rapporto con quel gran atto di devozione verso Dio in cui Abramo era pronto a sacrificare ciò che gli era più caro e con la benevola promessa di Dio attraverso il montone che prese il posto del patriarca pronto a morire... Il suono dello shofar riporta nel meraviglioso passato di Israele e anticipa il suo ideale futuro e nello stesso tempo diventa un appello al ricordo e alla speranza" (Michael Sachs, *Festgebete der Israeliten*, Berlin, Rosch Haschanah, 1864⁵, p. 174). Le tre specie di suoni che sono distinti soltanto da un mutamento di ritmo hanno nomi diversi nel rituale: "Teki'ah (lungo sostenuto), Shebarim (interrotto), Teru'ah (squillante o tremolo)" (Theodor Reik,

U rito religioso, tr. it. di Franco Ferrarotti, Torino, Boringhieri, 1949, p. 243).

41. Apoc. 21, 23.

42.1 Cor., 9, 22.

43.1 Cor., 3, 2.

44.1 Cor., 15, 51: "Ecco io vi dico un mistero: Non tutti morremo, ma tutti saremo mutati, in un momento, in un batter d'occhio, al suono dell'ultima tromba".

45. Col. 3, 4.

46. Kiddusch ha-Schem, la santificazione del nome, è l'appellativo dato ad ogni azione in cui l'uomo si sacrifica per costruire il Regno di Dio sulla terra.

47. Cfr. György Lukàcs, L'anima e le forme. Teoria del romanzo, tr. it. di Sergio Bologna e Vito Messana, Milano, Sugarco, 1972, pp. 231-233.

48. "Ma prima o poi accade sempre che il riso che si alza intorno a questo eroe divertente - il riso della persecuzione non della libertà - improvvisamente si spenga; ed in un'unica serie di paradossi che ci commuove fino a farci tremare troviamo collegati tutti questi eroi, dal folle di Dio al povero vecchio che nessuno aveva osservato benché visse in città da lungo tempo e davanti al quale si inginocchia il terribile maestro d'arme riconoscendo in lui sotto il travestimento il maestro della preghiera - fino a Gesù" (Geist der Utopie, 1918, p. 76).

49. "Egli l'ha chiamata 'commedia' per riguardo all'opinione retorica, nata da reminiscenze antiche, che esige per la tragedia un inizio felice, e il contrario per la commedia" (Erich Auerbach, Studi su Dante, tr. it. di Maria Luisa De Pieri e Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 83).

50. "Ad uno riuscì di sollevare il velo della Dea di Sais. / Ma che vide egli? vide, meraviglia delle meraviglie, se stesso" (Novalis, op. cit., voi. I, p. 403).

51. Ernst Bloch si riferisce al testo di Schiller: *Dos verschleierte Bild zu Sais*. In Novalis il senso per la cosa in sé è l'ottavo senso divinatorio: "È dogmatico dire che non vi è alcuna cosa in sé. Da un punto di vista critico io posso dire soltanto che ora per me non vi è una tale essenza se non poetata" (Novalis, *Schriften*, voi. m, Stuttgart, Metzler, 1958-69, p. 372). A differenza di Novalis che sostiene una storicità radicalmente conseguente fino al salto nel *Novum* dell'utopia, Schiller concepisce ancora la verità come una realtà sovratemporale, un ideale posto dalla divinità, facendo della prassi sempre un'"ancilla" della teoria: "Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld / Sie wird ihm nimmer mehr erfreulich sein" ("Guai a chi accede alla verità passando per la colpa: mai più essa gli sarà gradita").

52. Cfr. Matt. 27, 51; Me. 15, 38; Le. 23, 45.

Karl Marx

La morte e l'Apocalisse

Le strade del mondo lungo le quali l'interiore
può diventare esteriore e l'esteriore come l'interiore

La vita inferiore

Così sono io. E così siamo ancora noi.

Ma questo non è già troppo? Giacché chi vuole aiutare è costretto a ritornare e a stare di nuovo qui.

Ripeto: è abbastanza. E ora dobbiamo cominciare. La vita è nelle nostre mani. Già da lungo tempo è diventata vuota e barcolla insensatamente, ma noi stiamo fermi e vogliamo diventare il suo pugno e le sue mete. E per prima cosa risorge e si estende ciò che sta sotto di noi.

Questo ci coinvolge. Così si va avanti, nonostante il nostro sonno. Anche noi esisteremo in forma di germoglio e diventammo piante e animali; chi siamo, non lo sappiamo. Ma non ci siamo sviluppati dalle piante e dagli animali senza essere stati prima presenti in essi. Ché invece furono tutte le strutture organiche a percorrere la strada verso la forma umana, l'unica sempre compresa da noi. L'uomo non è comparso per ultimo e quasi accidentalmente, giacché tutte le forme precedenti sono semplici larve o addirittura deformità ed errori, che l'esatto presentimento dovette innanzi tutto mettere in luce e separare. È vero che i singoli esseri, dopo esser divenuti, si adattano come vegetali o si sviluppano secondo un preciso ritmo determinato in base all'accordo tra la loro struttura e l'ambiente. Ma è chiaro che per semplice adattamento all'ambiente non potrebbero svilupparsi nemmeno le lepri, per tacere dei leoni, e che ogni essere vivente sarebbe pura e semplice copia dell'ambiente e nessun vincitore sarebbe possibile. Osserviamo invece una libera e aperta tendenza verso l'uomo in tutta la successione che va dall'alga alla felce, alla conifera, fino alla foresta di latifoglie, nel passaggio dall'acqua all'aria; o nello straordinario disvelarsi della forma che caratterizza la successione verme, rettile, uccello e mammifero; oppure nella lotta per lo scheletro e il cervello. Tutto procede a tentoni sotto la guida di uno strano presentimento, la cui mancanza marchia col fuoco i singoli esseri viventi; ovunque è un provare, conservare, rifiutare, riutilizzare, sbagliare, ricadere, riuscire ad alleggerire per riflesso, un salto verso la nuova forma a noi completamente familiare. L'evidente impulso verso il chiaro è ancora larvato e sottoposto al duraturo limite della specie di cui l'animale è servo; solo negli uomini il moto verso la luce, proprio di tutti gli esseri, può diventare cosciente ed emergere.

L'esistenza degli animali che vivono in superficie o sotto terra rimane vincolata e soprattutto mascherata; persino la forma e la testa sono maschere, e la razza e la specie, evolute tanto lentamente e in sé quasi astoriche, esorcizzano un destino quasi compiuto. Occorreva perciò passare per una serie di tentativi e di forme tanto diverse per giungere a fondare qualcosa di tipicamente incompiuto: l'uomo. Solo l'uomo è dunque contemporaneamente l'ultimo essere e il primogenito, solo l'uomo ha spezzato e superato la delimitazione della specie durata tanto a lungo. Sotto pena di estinguersi, egli divenne un animale che costruisce utensili e non segue la via diretta, a cui perciò non bastano i riflessi innati e i segnali utili a tutti gli altri. Per costruirsi il rifugio e tutte le cose connesse è costretto a ricorrere in misura sempre maggiore alla pianificazione cosciente; usa artifici, ma va pur sempre in avanti, verso il fronte.

Ora i fratelli inferiori ci passano accanto, in attesa. L'humus, le piante, i vermi, gli animali miti e le belve feroci.

Ognuno è chiaramente una varietà di qualcosa che non è tale, che rimane accerchiato e non è ancora emerso. Ma la vita continua a pulsare da quando, soprattutto grazie al lavoro, è avvenuto il salto verso l'unico essere vivente capace di trasformare. E l'uomo è l'unico che inizia qualcosa senza essere minimamente protetto sul piano organico, usando una nuova proiezione e una nuova prospettiva, in una partenza formatrice di storia. In realtà non sarebbe molto interessante una storia dei porcospini o delle mucche in quindici volumi. Gli uomini sono pericolosi per la propria specie come nessun animale per un altro. Ma sono anche in grado di portare luce a questa specie e alla posizione che essa assume, come nessun fuoco esterno può fare.

Il pensiero socialista

Perciò abbiamo bisogno soprattutto di noi. E per prima cosa occorre sgomberare la strada esterna.

Ma in tal caso tutto l'intimo non sarebbe già eccessivo? L'elevata interiorità che percorreva la strada dell'incontro con il sé affinandosi sempre di più e giungendo a livelli di integrazione sempre superiori, non correrebbe il pericolo di allentare la semplice forza di volgersi indietro sul piano sociale, di agire giustamente sul piano politico e di pensare? È meglio perciò arretrare parzialmente. Ma nondimeno è utile accendere una luce davanti ai nostri piedi. Chi è avanti di mille passi riesce a dare un aiuto adeguato più facilmente di chi ansima alla cieca in mezzo agli altri o aggiunge la propria parola al linguaggio corrente.

Ripetiamo perciò: sarà presto dimenticato quanto è accaduto ora. Nell'aria rimane solo un ricordo vuoto e atroce. Chi fu protetto? I pigri, i miserabili, gli strozzini. Ciò che era giovane dovette cadere, mandato alla morte per scopi assolutamente estranei e ostili allo spirito, mentre gli indegni siedono illesi nel tepore del loro salotto. Di costoro non è morto nessuno; sono scomparsi invece uomini che avevano levato bandiere diverse, tanti dei migliori, tanti sogni e tante speranze spirituali. I pittori hanno sostenuto gli intermediari e tenuto in caldo il retroterra agli istigatori; nelle chiese e nella letteratura i preti hanno tradito il loro Signore per un'uniforme raccomandata, pagandola più a buon mercato di Esaù e di Giuda. Mai scopo di guerra fu più fosco di quello della Germania guglielmina; fu rapina e brutalità, asservimento totale e arsenale della reazione, coercizione soffocante, proclamata dai mediocri, dai mediocri sopportata; fu il trionfo della stupidità, protetto dai gendarmi e acclamato da intellettuali dissennati, incapaci persino di fare della retorica.

Ripetiamo: questo stato di cose dura ancora oggi, come se non si fosse bruciato abbastanza. La guerra finì, cominciò la rivoluzione e con essa sembrò che le porte si aprissero. Quasi subito, però si richiusero. Si infiltrò l'affarista, riprese i suoi traffici e tutte le anticaglie rifluirono su di lui. Il contadino usuraio e il potente grande borghese hanno temporaneamente interrotto le ostilità e il piccolo-borghese angosciato s'affatica e ci vive sopra come sempre. I giovani non proletari sono assolutamente triviali e cialtroni e per di più alzano la cresta come mai nessuno prima, tanto che le università sono diventate autentici sepolcri dello spirito, incubatrici del risveglio di una Germania da cui esala un torbido lezzo di cose rancide e putride. Così i seguaci di questa apparente restaurazione recitano tutti insieme le parole che la reazione aveva cantato loro cento anni prima; di questo si lamentava già Niethammer, l'amico di Hegel: "Come alla pioggia seguono spesso vermi, rospi e insetti vari, così Weiller e consorti seguono al fosco giorno che si diffonde su tutto il mondo civile". Essi proclamano di ristabilire la restaurazione del tempo in cui si rievocava la retorica della terra natia e dello stato corporativo, e in cui il tradizionalismo della cultura patriottica imperversava contro la vera idea cristiana dell'uomo e persino contro quella medioevale; si richiamano all'epoca di quel romanticismo privo di istinto che dimenticava Mùnzner per onorare la paccottiglia araldica, che trascurava la pura tradizione "popolare" tedesca, la guerra dei contadini, e vedeva soltanto castelli feudali ergersi nella magica notte sotto il chiarore lunare. Anche il solito letterato ricomincia a frenare, e gli ex sacerdoti dell'espressione, bruciando ciò che poco prima avevano adorato, si fan premura di appoggiare gli ignoranti sedentari, di comporre falsi dalle rovine di un passato pieno di gusto, di sbarrare

la strada al sentimento del futuro, della città e del collettivo, l'unico che produce forme vitali, di trasporre l'inganno speculatore della reazione in una migliore ideologia, di rendere assoluta la loro miserabile igiene e il loro romanticismo doppiamente stereotipi. Questa meschina generazione, lungi dal vergognarsi del rifiuto che oppone a un principio comunque presagito, al postulato di un'aurora dell'espressione creatrice, impreca contro il principio presagito ritenendolo scaduto sul piano della filosofia della storia quando l'unica sua disgrazia fu di incappare in una generazione meschina. Frattanto l'Occidente con i suoi milioni di proletari non ha ancora pronunciato la sua ultima parola, mentre la repubblica marxista russa rimane indomita; non meno indomito, non meno irrisolto nella sua esigenza assoluta è l'ardore degli eterni problemi del nostro anelito e della nostra coscienza religiosa. Inoltre noi socialisti abbiamo imparato almeno una cosa dallo sguardo nel reale giunto cento anni fa: dal pensiero programmatico socialista Marx ha eliminato radicalmente il semplice fanatismo astratto e irrelato, il puro e semplice giacobinismo; per giunta nessuno di noi ha mai dimenticato lo spirito di Kant e di Baader. Invece il romanticismo della nuova reazione non ha ereditato nulla di giusto, è triviale e regressivo, non è effettivo né festoso né possiede uno spirito universale, ma è cupo, ammuffito, isolato, privo di spirito e non cristiano; in definitiva dal pathos del suo "legame con la terra" esso sa evocare solo il tramonto dell'Occidente, in una finitudine del tutto creaturale, in un'irreligiosa agonia: fioritura passata e oggi soltanto arida "civiltà", le cui uniche mete sono la marina e il pessimismo dell'archivio storico, ma sull'Europa incombe la morte eterna.

Per strade diverse giungemmo all'intima fiamma, che non può soltanto innalzarsi, ma deve di nuovo espandersi e dilagare in tutta la vita quotidiana. Il luogo d'azione della direttrice politico-sociale nasce anche da questo luogo dell'incontro con il Sé in modo che esso diventi unico per tutti: per la reale libertà personale, per la reale comunione religiosa. Si raggiunge così un secondo punto, in cui l'"anima", l'"intuizione del Noi", e il contenuto del suo "salvacondotto" confluiscono responsabilmente nel mondo. Un tal modo di essere pratici, di cooperare all'orizzonte costruttivo della vita quotidiana e di giudicare rettamente, di essere appunto politicamente sociali, è assai prossimo alla coscienza e costituisce una missione rivoluzionaria propria dell'utopia.

In questo compito la sua luce rischia di affievolirsi. Ma anche se in un primo momento appare meno fulgida, dobbiamo pur sempre portarla dalla camera dell'intimo al campo aperto. Alcuni pensano che questa restrizione non sia ancora abbastanza negativa e si indignano ogni qual volta risulti impossibile spostare e cambiare

immediatamente ogni concetto, e che quindi l'ultravioletto del pensiero grande e autentico, comunque ineliminabile, non si esprima incondizionatamente e immediatamente in proclami e statuti di partito. Ma non per questo il concetto rivoluzionario meno immediato deve essere "senza radici", o "astratto" e "irrealizzabile" nell'epoca capitalistica;¹ esso è invece concretamente raggiungibile come presagio e conoscenza su cui fondare la meta, come inventario del dovere eccentrico al tempo e quindi sovrastorico, in cui si impongono compiti superiori alla situazione storica data. Il soggetto pensante non è infatti limitato al suo tempo, e il collettivo da cui parla non è solo quello sociale. Nel complesso si raggiunge il luogo ove ottenere un livello di concrezione diverso e pratico-esemplare, abbandonando il mero cammino del Sé, della pura ampiezza spirituale dell'incontro con il Sé, della pur direttissima forma dell'istante e della domanda. Su una strada che va dal solitario sogno a occhi aperti dell'interiore incontro con il Sé al sogno la cui missione è di configurare il mondo esterno almeno in modo da alleggerirlo e da farne il locus minoris resistentiae o lo strumentario della meta. Ciò significa per l'appunto interpretare il "parlare in lingue" come "profezia", l'essenza metapsichica come essenza sociale e cosmicamente metafisica, e segna il passaggio al "mondo" dell'anima che in quanto tale non è né di questo né di quel mondo, né tanto meno acosmica e chiusa al cosmo, bensì volta alla nuova e vittoriosa potenza dello spazio soggettivo-oggettivo. Questo passaggio è quindi nuovamente retrospettivo, e proprio diventando comune acquista grandezza, proprio abbassandosi di livello raggiunge la forza di risonanza della utopia, proprio cogliendo la situazione sociale si impadronisce del vibrante elemento cosmico della sua intenzione salvifica prima soltanto verticale; come potrebbe infatti sussistere un'interiorità, e in che cosa potrebbe accorgersi di esistere come dolore o gioia veramente paradossale, se cessasse di essere ribelle e sconsolata nei confronti di ogni situazione data? Quindi, benché nel passaggio dal parlare in lingue alla parte ancora inattuata e sociale di un "sistema del mondo", il metallo con cui si crea sia diverso da quello usato di solito nella sfera delle precedenti invenzioni del Sé, tuttavia il metallo del mondo sociale entra in attività e in processo solo con l'incandescente colata dell'invenzione della meta. E il processo che così si avvia apre allo stesso parlare in lingue il passaggio da Kant a Hegel e d'altro canto permette che il naturale "hegelismo" della condizione del mondo passi a "Kant", al dovere assoluto, al problema di un Regno di esseri morali.

Ma la prima cosa che si richiede è la sobrietà. L'autentico può vivere solo se si respinge il falso. E non siamo in molti a essere consapevoli di tutte le cose che ancora ci restano da disimparare in materia di coercizione.

Allo Stato si dovrebbe pensare nel modo meno solenne possibile. Esso non è nulla se non favorisce l'economia più vantaggiosa e se non governa di conseguenza. Tutto il resto, tutto quanto lo Stato usa per opprimere o addormentare deve finire; ogni cosa deve essere riconsegnata, eccetto l'organizzazione delle cose vuote. Se la paura e la menzogna vengono meno, può diventare difficile per lo Stato esistere o ispirare un rispetto superiore.²

Può forse ottenerlo facendo uso dei propri strumenti coercitivi? Dice Anatole France che l'uguaglianza dinanzi alla legge significa proibire in egual misura a ricchi e poveri di rubare legna o di dormire sotto i ponti. Lungi dall'impedire la reale disuguaglianza, la legge giunge a proteggerla. O forse lo Stato deve dimostrarsi padre salomonico mediante ciò che procura nella pubblica amministrazione della giustizia? I deboli rimangono indifesi mentre gli astuti sono invulnerabili; il popolo diffida dei tribunali. Manca lo sguardo capace di cogliere il contenuto delle situazioni umane;

dominano invece la carta e la pedanteria, e tutto il diritto di patrocinio è circoscritto dall'orizzonte della proprietà sia sul piano del metodo, sia sul piano dell'oggetto. Essendo infatti i giuristi esperti solo sotto l'aspetto formale, è proprio in tale formalismo che la classe degli sfruttatori con tutta la sua capacità di diffidenza, di grettezza e di perfidia calcolatrice trova il suo terreno più congeniale; a prescindere dal fatto che i contenuti di qualsiasi ordinamento economico si possono inserire senza contraddizioni nell'astratta amoralità della giurisprudenza. Non solo la maggior parte degli avvocati accetta chiunque si presenti loro come se fosse una vettura di piazza, non solo il giudice di un processo civile ha potuto essere paragonato a un orologio guasto che funziona soltanto se viene spinto da una delle parti, senza l'ambizione di dimostrare la verità. Tutto il diritto, compresa la maggior parte del diritto penale, non è che un semplice strumento delle classi dominanti per mantenere la sicurezza giuridica a tutela dei propri interessi. E non solo quando i furbi continuano a fare i propri affari e vincono giuridicamente, bensì quando è lo stesso Stato che indaga e procede contro un reato, la pena, ben lungi dal ristabilire antitetivamente la giustizia con i suoi strumenti grossolani, in quanto ritorsione diventa una barbarie immorale, e in quanto pena preventiva rappresenta la prevenzione più insensata e la pedagogia più malriuscita che si possa escogitare post festum. Dove non esiste proprietà, non esiste diritto, e non vi è ragione alcuna per le sue categorie sottili e vuote; il resto è medicina o, in quanto "giustizia", è cura d'anime.

Ma la cattiva coercizione vuole anche ricompensare e distribuire regali. Conosce dei cittadini che evidentemente considera importanti, i cittadini dello Stato, e innalza soprattutto i suoi servi. Di qui derivano

la presunzione di arrogarsi di diritto il compenso, il conferimento di cariche onorifiche, il clero di Stato, e infine la pretesa di essere Dio in terra. Ma che altro può significare la burocrazia se non che nel suo ambito l'uomo giusto debba essere messo al posto giusto, all'interno di un sistema amministrativo puramente tecnico? Ma durante la guerra e in ogni terrore bianco si è visto chiaramente quale Dio dimori all'interno degli Stati autoritari. La micidiale coercizione del servizio militare obbligatorio per la Borsa e per la dinastia, dovrebbe forse dimostrarci la sostanza morale della polis, quando abbiamo testé attraversato una delle ore più infami della storia e si è di nuovo potuto usare felicemente lo Stato come trampolino per la furia e per la logica delle catastrofi naturali? Infine lo Stato giunse al punto di non rappresentare più gli stessi interessi degli imprenditori, mentre nei paesi borghesi ne rappresentava il comitato gerente. Nella sua struttura coercitiva, lo Stato culmina, secondo la sua essenza feudale alogica, nello Stato militarista, e questo si è a sua volta dimostrato un'autonomia di potenza in sé, talmente astratta che nei suoi confronti gli interessi degli imprenditori che ne costituivano la precedente struttura causale apparvero come una sorta di ideologia: a tal punto lo Stato si è rivelato in sé come tipica essenza coercitiva, pagana e satanica, contro ogni illuminismo borghese e contro ogni equivoco socialista. E se nel senso bolscevico può funzionare per un certo periodo come male necessario ma transitorio, pure la verità dello Stato considerato dal punto di vista socialista è che esso si atrofizza e si trasforma in una regolamentazione internazionale del consumo e della produzione, in un grande apparato organizzativo per il dominio del non-essenziale, che non contiene più e non può trarre a sé nulla di significativo, e il cui esperanto meramente tecnico-amministrativo si trova al di sotto delle singole culture nazionali, che potrebbero costituire la prossima categoria valida di nesso sociale. Inteso esattamente lo Stato sta esclusivamente a significare un settore relativamente fermo della storia dell'economia e talvolta di quella militare, ma di massima della storia dell'amministrazione. In nessuno di questi stadi lo Stato contiene qualcosa di indipendente e di spirituale che non sia ideologia, ma in ognuno di questi stadi, e soprattutto nell'ultimo, esso possiede il suo diritto, la sua sola logica completamente strumentale e negativa, la logica dello Stato-necessità, esclusivamente nell'ambito del funzionamento risolutivo e scorrevole del suo metodo d'ordinamento inserito nella vita alogica.

È perciò opportuno innanzi tutto che l'azione giusta penetri dal basso e con assoluta freddezza in queste strutture per smuoverle. Perciò Marx ha insegnato che non si deve mai cercare o sperimentare al di là di quanto è strettamente possibile, e che l'unico problema è sempre soltanto il prossimo passo. Nell'atto rivoluzionario a ciò

corrisponde notoriamente il fatto che l'oppresso lavoratore salariato utilizza in suo favore il proprio giustificato egoismo, che vede destinato a un'importante funzione. Marx chiama finalmente per nome l'interesse privato, definendolo l'impulso più forte: il proletario non ha altro da perdere che le sue catene, il suo interesse, anzi la sua stessa semplice esistenza, tanto più esattamente intesa, sono già la dissoluzione della società capitalistica. Il problema non è più la povertà naturale, né la classe dei servi della gleba del feudalesimo, che veniva schiacciata quasi soltanto meccanicamente dalla società, rimanendone all'interno: appare invece una classe completamente nuova, il nulla sociale, l'emancipazione in sé e per sé. E proprio a tale classe, alla sua lotta di classe che è a priori rivoluzionaria sul piano economico, Marx consegna in un nesso grandioso e paradossale l'eredità di ogni libertà, l'inizio della storia del mondo dopo la preistoria, la prima autentica rivoluzione totale, la fine di ogni lotta di classe, la liberazione dal materialismo degli interessi di classe in quanto tali. L'alleanza tra i poveri e gli intellettuali, tra l'egoismo intensamente acceso dal vis-à-vis de rien, e la purezza morale del comunismo è presumibilmente già conclusa; per usare l'espressione di Marx, non si può realizzare la filosofia senza l'eliminazione del proletariato, e non si può eliminare il proletariato senza la realizzazione della filosofia. In particolare, secondo Marx, tale alleanza è possibile perché il proletario rappresenta già in sé il dissolvimento della società, perché con il capitalismo è stata raggiunta l'ultima delle forme sociali dialetticamente possibili ed eliminabili e in tal modo il socialismo non genera più alcuna visibile tensione di classe né alcun momento rovesciabile di contraddizione. In genere Marx non dubitò assolutamente di questa alleanza tra interesse e tale idea, né la considerò un problema; che essa appaia in qualche modo possibile, dipende chiaramente dal fatto che la volontà umana in cerca di felicità non è completamente corrotta, che la volontà come interesse rivoluzionario di classe viene più facilmente determinata, o perlomeno resa determinabile sul piano morale, per il semplice fatto della comunanza del volere; ma che infine anche l'interesse, per poter agire, ha egualmente bisogno dell'idea, dell'espressione della sua sofferenza e della sua volontà, così come l'idea, a sua volta, ha bisogno del corso del mondo come suo strumentario, in fondo confutato e ingannato. Naturalmente non si possono far procedere le questioni più importanti con tale uso sconsiderato, con tale dottrina d'astuzia della ragione di provenienza hegeliana. Tra l'interesse creaturale e il paradosso del bene, l'idea del bene, sussiste invece una contraddizione, che sia la dottrina morale cristiana, sia Kant e Schopenhauer considerano nello stesso senso; ma in un mondo che si trova in una condizione tanto misera, il primo livello può essere raggiunto solo mediante un

compromesso creaturale che corrisponda al disperare di Marx nell'evidenza politica del bene. Del resto, la proporzione che Marx ha assegnato all'interesse in quanto momento volontaristico e all'idea in quanto momento quasi provvidenziale panlogistico, non è assolutamente determinata con chiarezza. Marx vuole agire e cambiare il mondo mediante la volontà e perciò non si limita ad attendere il verificarsi di certe condizioni, ma insegna a farle emergere, pone la lotta di classe, analizza l'economia tenendo conto di elementi variabili, adatti per un intervento attivo. D'altra parte, anche su Marx influisce l'occasionalismo, restaurato dai romantici ma soprattutto da Hegel, in un grandioso rivolgimento dall'ironia del soggetto a quella dell'oggetto, cioè la dottrina della ragione universale che strumentalizza tutto, specialmente i soggetti. E lo stesso uomo che aveva eliminato dal processo produttivo ogni carattere di feticcio, che aveva creduto di analizzare e di esorcizzare tutte le irrazionalità della storia come semplici punti oscuri non intuiti e non compresi e perciò apparentemente fatali presenti nella situazione di classe e nel processo produttivo; l'uomo che aveva bandito dalla storia ogni sogno, ogni utopia operativa, ogni telos di apparenza religiosa; quest'uomo dunque, trasforma le "forze produttive" e il calcolo del "processo produttivo" nella stessa essenza eccessivamente costitutiva e nello stesso panteismo e miticismo, attribuendo loro la stessa potenza di impiego e di direzione che Hegel aveva attribuito all'"Idea", e Schopenhauer alla sua "Volontà" alogica. Proprio in questa visione del problema del rapporto tra volontà "soggettiva" e idea "oggettiva", si dimostra la necessità della sua fondamentale meditazione metafisica che Marx aveva trascurato; la storia è un viaggio duro e scomodo, e solo nella misura del possibile un lungo periodo di attivo passa nel tempo, nel suo stesso oggettivo, caricandolo e trasformandolo in un locus minoris resistentiae e persino in una fine e peculiare dinamica dell'oggettivo. Evidentemente in questo caso il problema si trova sullo stesso piano sul quale si è svolta la discussione del Concilio di Trento sul rapporto e sulla proporzione in cui si fondono libertà e "grazia" e il loro possibile sinergismo.³

Di solito finora tutto veniva ridotto ai quattrini, oppure, all'estremo opposto, l'anima giungeva sempre solo dall'alto. Nell'attività terrena il commerciante ride e tiene in mano le leve; nel campo ideale un equivoco Gesù incoraggia e cerca invano di suscitare vergogna senza opporre resistenza al male. Infine Marx ci ha reso suscettibili sia nei confronti della via esterna, che di per sé ci indurisce così facilmente, sia nei confronti dell'uomo buono, che pretende di portare già da solo la libertà, conciliando i due atteggiamenti soltanto in un secondo tempo; per così dire il suo agire è guidato contemporaneamente dal Gesù della frusta e dal Gesù dell'amore del prossimo. Talvolta si può

raggiungere la vittoria sul male in modo più silenzioso, come accadde al cavaliere che attraversò il lago di Costanza senza accorgersene, e ancor più profondamente accadde al santo in particolari situazioni grazie al bacio della bontà, all'ignorare creativo. Ma di regola le circostanze sono tali che l'anima deve rendersi colpevole per annientare l'esistente malvagio, per non diventare ancor più colpevole ritirandosi nell'idillico e tollerando l'ingiustizia con apparente bontà. In sé il dominio e il potere sono malvagi, ma è necessario opporre loro altrettanta potenza, quasi un imperativo categorico che punta la pistola, dove e finché non sarà possibile eliminarli diversamente, dove e finché il diabolico continuerà a opporsi violentemente al (non ancora scoperto) amuleto della purezza; solo allora sarà possibile liberarsi nel modo più netto del dominio, del "potere", compreso quello del bene, della menzogna della vendetta e della sua giustizia. In tal modo Marx introduce come terzo punto un'idea e una variante abbastanza complicate dell'identico concetto rivoluzionario: egli pensa in modo meramente economico con il capitale e contro il suo misfatto, come un investigatore è omogeneo al delinquente - laddove l'unico elemento da considerare è quello economico. Solo allora è possibile pensare una vita superiore, non appena lo spazio e la liberazione dell'idea saranno raggiunti, non appena le smisurate menzogne e le giustificazioni pur incoscienti, le scuse, le sovrastrutture e le variabili di funzioni puramente economiche potranno essere eliminate in favore dell'idea prima modificabile e infine autentica della società. Qui è operante un duplice procedimento che non vuole determinare le condizioni economiche con mezzi spirituali, con un'"alleanza dei giusti", ma che isola l'economico dallo spirituale e deduce lo spirituale dall'economico. Vale a dire, per usare la definizione che lo stesso Marx ha dato della vera massima del socialismo scientifico da lui creato: non è la coscienza degli uomini che determina il loro essere ma viceversa è il loro essere sociale che determina la coscienza, il terreno dove nascono le idee.

Ma in ultima analisi non è certo solo per questo che lo sguardo freddo può divenire fecondo, giacché l'uomo non vive di solo pane. Per quanto importante e necessario sia l'esterno, esso tuttavia serve solo per suggerire, ma non crea nulla: sono infatti gli uomini a costituire la storia, non le cose né il loro potente trascorrere, che si svolge fuori di noi e falsamente sopra di noi. Marx ha determinato ciò che deve verificarsi nell'economia, il necessario cambiamento economico-istituzionale, ma non ha ancora assegnato l'auspicabile autonomia all'uomo nuovo, allo slancio, alla forza dell'amore e della luce, ossia al momento morale in sé, nell'ordinamento sociale definitivo. In altri termini, se il primitivo soddisfacimento dei bisogni, il sistema economico feudale e in seguito quello capitalista hanno

determinato l'uno dopo l'altro una particolare vita morale e culturale, perlomeno nella loro sfera, anche l'abolizione di ogni particolare componente economica, quindi la definitiva riuscita del sistema economico socialista, deve comportare una determinata conseguenza morale e culturale e un tipo di atteggiamento e cultura altrettanto "idoneo" e aprioristico che non può essere qualificato soltanto come liberale e banalmente ateistico secondo gli ideali filistei della borghesia adottati da parte socialista. Non sarebbe certo stato possibile fondare il socialismo se Marx fosse stato tollerante e pio, se si fosse attenuto allo stato arcadico del mondo che dà a ognuno tutto quanto gli occorre secondo una distribuzione ragionevole; se cioè Marx, invece di organizzare soprattutto l'economia di produzione, avesse preso in considerazione solo il consumo, volgendo lo sguardo pratico sull'inarrestabile industrializzazione, con una freddezza senza romanticismi e un materialismo chiuso nei limiti del suo potente disincantamento. Perdurando tuttavia troppo a lungo questa situazione, l'uomo viene di nuovo chiuso nell'ambito economico, e l'oppressione gli viene solo abbreviata ma non tolta. Infine la produzione viene di nuovo tolta dalle mani dei suoi dipendenti, e si svolge lo spettrale processo dell'Universale, del corso economico in sé, idolatrico e occasionalistico, scisso e incapace di esplodere anche nel futuro. Corrispondentemente l'attacco di Marx, anche quando non si indebolisce riducendosi a "sviluppo rivoluzionario", si dirige solo contro il capitalismo, male relativamente recente e di origine secondaria, senza prendere di mira anche lo stabile e antichissimo centro di ogni schiavitù, brutalità e sfruttamento: il militarismo, il feudalesimo e in genere il mondo di lassù. Fin dalle origini il movimento socialista è stato in vari modi ridotto, confuso e reso superficiale già soltanto per il tipo di avversario scelto. Così nell'ambito religioso, strettamente connesso al precedente, l'indifferenziato sospetto ideologico nutrito per ogni idea senza il bisogno di esaltarne una in particolare non incoraggia certo ciò che è più luminoso. Di fronte all'impiego del lavoro in senso costruttivo-sociale, neppure la restaurazione dialettico-sintetica dello stato di libertà, uguaglianza e fratellanza che regnava tra le antiche gentes comuniste, ipotizzata da Engels, pare una messa a fuoco idealmente costruttiva abbastanza chiara e perspicua. Nella Rivoluzione francese, esplosione di storia eretica certo non solo "borghese", il cuore, la coscienza, la spiritualità, la comunione di tutti i viventi, la comunità fraterna, la filadelfia e la fine di ogni chiusura trovarono il loro riflesso più vicino sulla terra. Ai giorni nostri, quando il disperato crepuscolo di Dio è già abbastanza presente in ogni cosa, e quando né Atlante né Cristo portano il loro cielo, non sembra in fondo un particolare merito filosofico se il marxismo rimane ateisticamente

fermo con lo status quo, per dare all'anima umana null'altro che un "cielo" in terra di natura più o meno eudemonistica - senza la musica che dovrebbe scaturire dal meccanismo agevolmente funzionante dell'economia e della vita sociale. Si può dire perciò che proprio la forte accentuazione di tutti i momenti (economicamente) determinanti e la latenza presente non ancora misteriosa di tutti i momenti che trascendono, avvicinano il marxismo a una critica della ragion pura per la quale non è ancora stata scritta una critica della ragion pratica.⁴ L'economia è stata eliminata, eppure mancano l'anima e la fede, a cui si doveva far posto; lo sguardo attivo e intelligente ha distrutto ogni cosa, molte volte certo con ragione, come nel caso di tutti gli idilli privati e delle ottuse fantasticherie che caratterizzano i coloni e i secessionisti del socialismo, i quali dal meglio del mondo volevano distillare per sé una bella terra, cancellando l'apatia del resto del globo. È stato sconfessato a ragione anche il socialismo troppo arcadico e astrattamente utopico ricomparso dal tempo del Rinascimento come forma secolarizzata del regno millenario, e spesso ridotto a un inessenziale drappoggio, a un'ideologia caratteristica di particolari fini di classe e rivoluzioni economiche molto fredde. Ma di tutto ciò non si è compresa l'implicita tendenza utopica, né si è colta e giudicata la sostanza delle sue immagini prodigiose, né tantomeno si è soppresso l'originario desiderio religioso che in ogni movimento e in ogni meta della trasformazione del mondo voleva creare uno spazio alla vita per essenzializzarsi in modo divino e infine stabilirsi chiliasticamente in bontà, libertà e luce del telos.

Solo allora gli impostori tremeranno veramente e apparirà il giusto. I prestigiatori non evocheranno più alcuno spirito e questo non imbroglierà più. Ma è necessario qualcosa di più di un illuminismo parziale, che allontana da sé gli antichi sogni eretici della vita migliore invece di vagliarli e di ereditarli. Solo in questo modo e non con le miserie dell'ateismo volgare, è possibile togliere lo spazio ideologico agli "eroici" mercanti, ai commercianti e ai potenti, e chiudere il magazzino dei loro drappaggi. Soltanto chi non si limita a parlare della terra, ma insorge contro il cielo falsamente abbandonato, potrà davvero spezzare l'incantesimo del mendace gioco ideologico dello Stato borghese- feudale, senza pericolo di seduzioni;⁵ allora "l'entusiasmo per il godimento eguale per tutti" non sarà più come pareva a Stahl, teologo di Stato prussiano, l'unico elemento inebriante delle teorie sociali comuniste. Sicuramente il lavoro non sarà più legato al bisogno, sarà anzi un lavoro molto migliore e più produttivo, come già ci garantiscono la noia e l'infelicità dell'uomo; al profitto si potrà sostituire come motivazione sufficiente, almeno nell'ufficio oggettivo, la gioia della riuscita, come già adesso accade per l'insegnante, il funzionario, l'uomo politico, l'artista e il ricercatore.

Inoltre una valutazione sociale di tale motivazione ha come criterio la straordinaria possibilità di sostituire completamente il fascino del denaro, facendo leva sull'aumento del disprezzo o della stima, dell'onore e della fama. In questo "Stato del futuro" così poco manchesteriano i patti pericolosi appaiono solo molto esterni, simili ai rapporti di Hegel con la Prussia e persino con lo Stato universale e l'organizzazione in quanto tale; tanto più facile e importante diventa dunque il dovere di situare Marx nello spazio superiore, nelle nuove e più autentiche avventure della vita scoperta, nell'A-che-scopo della sua società. Ciò significa liberare la costruzione sociale dai limiti troppo angusti in cui è costretta riportandola nel mondo d'amore utopicamente superiore di Weitling, Baader e Tolstoj, nella nuova potenza degli incontri umani di Dostoevskij, nell'awentismo della storia degli eretici. In tal modo il lontano tutto d'Utopia offre l'immagine di una costruzione che non è assolutamente più remunerativa sul piano economico: ognuno produce secondo le sue possibilità e consuma secondo i suoi bisogni; ognuno "si trova" liberamente sulla via di casa dell'umanità attraverso l'oscurità del mondo, a seconda dell'aiuto che è in grado di portare e del suo stato morale spirituale di predicatore. Solo così deve essere intesa la vita nuova divenuta tanto radicale quanto ortodossa; solo così l'ordine e la freddezza più rigorosi nella teoria economica possono collegarsi con la mistica politica ed essere da questa legittimati. Essa rimuove ogni fattore di disturbo per affidarlo a una società di tipo cooperativo, eliminando la sfera economica privata; ma in cambio dà un estremo risalto alla vera dimensione privata e a tutta la problematica dell'anima, socialmente ineliminabile, ricongiungendola alla Chiesa nell'elevatezza di ima costruzione divenuta onesta e pura solo con il socialismo, ossia a una Chiesa fondata necessariamente e a priori secondo il socialismo e rivolta a un nuovo contenuto di rivelazione. Solo così si instaura la comunità, eleggendo autonomamente se stessa al di sopra della società soltanto liberatoria e dell'economia sociale organizzata secondo criteri comunisti in un ordine privo di violenza perché non più classista. Ma una Chiesa trasformata è portatrice di mete ben visibili; essa sta nella vita al di là del lavoro, ed è lo spazio pensabile di una tradizione che continua a sgorgare e di un legame con la fine. E nessun ordine, per quanto riuscito, può fare a meno di quest'ultimo termine nella serie di relazioni tra il Noi e l'ultimo problema dell'A-che-scopo. Allora gli uomini saranno finalmente liberi di occuparsi di quei pensieri e di quei problemi, gli unici pratici, che in genere rimandano all'ora della morte, dopo essere rimasti separati dall'essenziale per tutta la durata della loro vita inquieta. Giustamente Bàal Shem⁶ dice che il Messia può giungere solo quando tutti gli ospiti si sono seduti a tavola; questa è innanzitutto la tavola del lavoro, al di

là del lavoro, ma è anche la tavola del Signore; l'organizzazione del mondo possiede nel Regno filadelfico la propria metafisica che indica la direzione finale.

La vera ideologia del regno

Eppure io voglio essere. Ma che ci rimane infine?

Non ci apparirà troppo elevato tutto l'intimo, ora più che mai? Tra poco infatti dobbiamo morire e forse i cadaveri non hanno bisogno di un drappaggio tanto ampio per percorrere la strada della carne. La fraterna ricchezza interiore diviene un fantasma non meno fugace che si muta in corteccia d'albero, come i falsi di Rùbezah! le manca la forza di resistere alla morte e di vincerla, non solo penetrandovi dal basso, ma costituendo in se stessa una forte parte superiore e l'elemento essenziale della vita eterna. Perciò asseriamo per l'ultima volta che continuiamo ad adempiere un'"intenzione" alla quale tuttavia si oppone qualcosa di ben più grave di tutte le sentenze nate in seguito alla sconfitta di Canne o all'eliminazione del creator spiritus. Ripetiamo: a tal punto abbiamo potuto e dovuto ridurci! Chi mi dà da mangiar tengo da quello. Eppure era ben sorprendente questa danza intorno al vitello e alla sua pelle vuota. Ciò significa che non abbiamo un autentico pensiero socialista, che siamo diventati più poveri dei caldi animali; gli uni hanno per Dio il ventre, gli altri lo Stato, tutto il resto si riduce a scherzo e passatempo. Siamo sempre in attesa, abbiamo un anelito e una ridotta conoscenza, ma difettiamo di azione, come risulta dal fatto che ci manca completamente l'ampiezza, il colpo d'occhio e il fine, che non abbiamo varcato presaghi alcuna soglia intima, che siamo privi di un nocciolo e di un'unificatrice coscienza dell'Universale. Ma proprio in questo libro si è posto un inizio preciso e si è ripreso possesso della non perduta eredità; di nuovo rifulge la realtà più intima e oltre confine che non è un vile Come-se che con il Nonancora nega anche l'Universale, una sovrastruttura priva di essenza, bensì qualcosa che si innalza sopra tutte le maschere e le culture trascorse, l'Uno, il sempre cercato, l'unico presagio, l'unica coscienza, l'unica salvezza; è sgorgato dal nostro cuore che, nonostante tutto, non è ancora spezzato, dalla parte più profonda e più reale del nostro sogno a occhi aperti: è l'ultima cosa che ci resta, ma anche l'unica degna di restarci. In questo libro che non fa pace con il mondo siamo stati dapprima condotti alla nostra essenza non ancora applicata, al nostro capo segreto, alla nostra figura e al nostro fecondo raccoglimento, al centro del nostro principio creatore; esso riecheggia nell'annuncio di una semplice brocca interpretata come latente tema a priori di ogni arte "figurativa", motivo centrale di ogni magia della

musica, presagito nell'ultimo possibile incontro con il Sé, nella compresa tenebra dell'istante vissuto che sgorga e diventa percepibile nell'essenza della domanda incostruibile e assoluta, nel problema non in se stesso. Tanto in profondo - bisognava dirlo - conduce soltanto il cammino interno, denominato anche incontro con il Sé, la preparazione della parola intima, mancando la quale ogni sguardo verso l'esterno resterebbe vano e nessun magnete, nessuna forza, sarebbe in grado di attrarla all'esterno e di aiutarla a erompere dall'errore del mondo. Lungo questa verticale concresciuta solo internamente devono infine diffondersi la corrente più piena, l'ampiezza, il mondo dell'anima, il diapason del problema-Noi con le sue vibranti risonanze, l'esterna e cosmica funzione dell'utopia, frangendo la miseria, la morte e il regno a involucro della natura fisica. Soltanto in noi arde ancora questo fuoco, l'ultimo sogno, come dice Agostino: "Deum et animarti scire cupio. Nihilne plus? Nihil omnino"; soltanto in noi splende ancora la luce assoluta, un sigillum falsi et sui, mortis et vitae aeternae, e incomincia il fantastico slancio verso di esso, verso l'interpretazione estema del sogno a occhi aperti, verso l'impiego cosmico del concetto utopico nel suo principio. È per trovare questo, per trovare il giusto per amore del quale conviene vivere, organizzarsi e avere tempo, che noi ci apriamo di nuovo i varchi metafisicamente costitutivi, invochiamo ciò che non è, costruiamo nell'azzurro che esiste ovunque ai confini del mondo, ci costruiamo nell'azzurro e cerchiamo il vero e il reale là dove scompare il semplice dato: incipit vita nova.

Breve è il tempo della nostra vita. Quanto più maturiamo, tanto più decadiamo. Diventiamo ben presto gialli e sprofondiamo nel nostro marciume.

Ci proiettiamo in ciò che avverrà dopo di noi, dipingendo in anticipo. Ma non v'è sguardo che si levi senza sfiorare la morte che tutto scolora. Nella nostra esperienza vitale nulla appare che ci porti al di là della rottura della morte, facendoci vibrare.

Rimanendo sempre all'esterno, non riusciamo a far luce su questo evento singolare. Alcuni, tornati all'ultimo momento, descrivono come un sogno variopinto e quasi felice qualcosa che agli astanti è parso uno spasmo e una convulsione orrenda. Ma un antico detto ebraico ci descrive la morte nella sua forma più dolce, come se ci togliessero un capello dalle labbra, e nella sua forma più frequente e terribile, come se ci strappassero un nodo dalla gola.

Così per il momento si racconta ben poco che ci guidi e ci aiuti. Quando si è in punto di morte, nemmeno i buoni desideri diventano padri del pensiero, tanto meno delle cose che esistono. È un dato di fatto contro cui non possono competere neanche le immagini di consolazione che ci troviamo intorno, semplici impotenti proverbi. In

sé non c'è molta differenza tra il dire che ogni altezza è solitaria (dove non esiste necessariamente un nesso tra la vetta di un monte e Goethe) e l'osservare che la crisalide e la farfalla, l'inverno e la primavera, "a nuove rive ci trae un nuovo giorno", sono tutte allegorie che sembrano prospettarci già dall'esterno una continuazione della vita. Eppure, benché tra il morire e la morte rimanga un salto non sperimentabile, sembra che le prospettive di ciò che è stabile, di ciò che rimane identico al di qua e al di là del trapasso siano da fondarsi verosimilmente su noi stessi.

Infatti ci muoviamo percependoci chiaramente. Ne siamo consci, possiamo sentire i passi, anche se chi cammina resta nell'ombra. E rimane la netta impressione che dentro di noi ci sia una mano che regge il guanto e che forse lo può anche togliere.

Che con la morte tutto sia finito è dunque un aspetto parziale, con cui non si esaurisce ancora la questione. Tutto il resto potrebbe non interessarci, quasi che l'importante fosse essere informati sulla vita come continuo mutamento, mentre la morte rappresenterebbe invece una condizione stabile di cui è sufficiente ricevere un'unica notizia una volta per tutte. Ma tale scetticismo è ben diverso dall'accertamento di un fatto: d'altro canto, se esso fosse realmente l'affermazione anche solo verosimile di un totale annullamento della persona, non per questo costituirebbe una prudente limitazione, la conclusione di un capitolo per mancanza di materiale, ma sarebbe già in sé una teoria sullo sconosciuto, alla quale possono innanzitutto opporsi, con eguale peso ipotetico, le teorie dell'indistruttibilità personale.

Ciò non significa soltanto che noi ci accorgeremo presto, in un modo o nell'altro, che non ci è dato di sapere nulla sull'ai di là, giacché il non averne alcuna esperienza non conferma né nega la sua esistenza, mentre anche la più piccola esperienza che ne sia stata fatta ne rappresenta eo ipso una conferma. Di conseguenza i numerosi racconti di esperienze, pur non convalidati, e soprattutto il concetto di sopravvivenza personale presente in tutte le religioni costituisce un certo plus, sia pure soltanto regolativo. Chesterton dichiara infatti: "Non so come sia nata la diffusa opinione secondo cui gli scettici hanno una chiara e oggettiva concezione del miracolo, mentre i credenti lo accettano solo in base a un dogma. La realtà è invece assolutamente opposta. I credenti (a torto o a ragione) non mettono in dubbio il miracolo poiché ne hanno le prove. Gli scettici lo rifiutano (a torto o a ragione) poiché per principio non vogliono saperne nulla. Ma sarebbe molto più semplice e naturale prestar fede al contadino che parla dei fantasmi proprio come se stesse parlando del suo padrone. Da buon contadino egli farà probabilmente mostra di un sano agnosticismo nei confronti di entrambi. Si potrebbero riempire intere

biblioteche di testimonianze di contadini a favore dei fantasmi. Chi le rifiuta viola la norma democratica, oppure afferma il principio del materialismo teoretico, ossia l'impossibilità astratta del miracolo, nel qual caso è proprio lui che, obbligato dalla fede, si dimostra dogmatico. Che i contadini siano creduloni? Ma chi lo potrebbe dimostrare se non con il circolo vizioso 'perché credono nei fantasmi', oppure sostenendo che gli spiriti preferiscono le tenebre e non desiderano apparire in condizioni stabilite scientificamente? Anche gli innamorati preferiscono l'oscurità, senza che questo provi nulla contro l'esistenza degli innamorati. Se qualcuno mi dicesse: 'Crederò che la signorina Brown chiami il suo innamorato bacherozzo mio, solo se ella è disposta a ripeterlo chiaramente e ad alta voce davanti a diciassette psicologi' risponderei che in queste condizioni nessuno potrebbe strapparle una risposta. Stupirsi perché in un ambiente non omogeneo certe omogeneità straordinarie non si manifestano, non è né scientifico né filosofico". Ma anche ammesso che Miss Brown sia disposta a riconoscerlo, noi rifiuteremo comunque, joco intermisso, qualsiasi tentativo scientifico di effettuare un'indagine possibilmente sperimentale su materializzazioni che appartengono a una sfera sovrasensibile. Può capitare che un esperimento di questo tipo permetta di giungere a qualche risultato peraltro sempre meno significativo di quanto non fosse un tempo, quando la chiaroveggenza doveva essere praticata in modo ancor più profondo. Oggi la chiaroveggenza non può più esplicitarsi esaurientemente in tutti i contesti: quelli che ne sono ancora dotati, prima tra tutti la veggente di Prévorst,⁷ oltre a tutte quelle anime completamente prive di genio e spiritualità, ottuse e sonnolente che pensano di vedere, sono infatti troppo poco iniziati per distinguere ogni volta le visioni meramente nervose da quelle reali e, per così dire, i semplici ammassi stellari non determinati dalle reali nebulose. E non teniamo conto del fatto che anche nella reale sfera dell'occulto sussiste la costante possibilità di ingannarsi perché, come riconoscono queste persone troppo atavistiche, "gli spiriti elementari inferiori", i "coboldi" e gli "spiriti che battono i colpi" della vecchia saga familiare tedesca sono soliti spacciarsi per anime dei trapassati. Ma anche se non dovessimo temere questo inganno, forse perché chi sperimenta, con l'agnosticismo che dimostra perlomeno nei confronti degli spiriti elementari, è in grado di tenerli lontani, è tuttavia un brutto spettacolo rendere raccapricciante ciò che dovrebbe essere profondo, oppure abbandonarsi a fisime vecchie e polverose e vedere abbassato a una sfera di fisiologia trascendentale quel regno superiore di essenze razionali, riconoscendo il quale Kant ha concluso, e ha dovuto concludere sul piano del metodo, la metafisica dei costumi. Nonostante tutti i nostri presentimenti, nonostante tutti i sogni che si

possono sorprendentemente avverare, non è certo l'essenza nascosta in noi che prevede in anticipo i numeri della lotteria. Si può perfino sognare continuamente di una città chiamata Denver in cui ci si orienta alla perfezione e di cui si conoscono tutte le fontane, i balconi e le piazze, senza che tutto questo abbia il minimo significato nell'uso che trascende: qui non si tratta infatti di sdoppiare ciò che sta in basso, e dall'alto di là ci rimane da esigere qualcosa di diverso dalla semplice pianta di una città per viaggiatori di ordine superiore. Ciò vale anche per Du Prel, uomo peraltro assai stimabile e ingiustamente dimenticato, che nella magia grossolana, nella cosiddetta metafisica sperimentale, trovò - o pretese di trovare - la conferma del Come se, del compito, della dimensione morale e del grado di realtà di questa serie oggettiva il cui significato è difficilmente determinabile. Il seme trascendente non può mettere radici nella polvere del laboratorio.

Infatti noi ci sentiamo semplicemente abitare all'interno del nostro corpo. Possiamo perdere un piede e un braccio senza che in sé il nostro Io vi perda nulla. Abbiamo quindi la capacità di sperimentare più facilmente quanto vi è di più lontano e di assicurarci in parte già sul piano fenomenologico. Per esempio un morente disse, curiosamente, che questa vita non era stata nulla, ma che avrebbe riso molto se l'altra non ci fosse stata. Altrettanto incauta e paradossale fu l'espressione di un nobile francese che disse: "Io so bastare a me stesso, saprò cavarmela anche senza di me", per dimostrare di guardare alla propria morte senza turbarsi. I cinesi muoiono con estrema levità: alcuni si pugnalanò nella casa di un nemico per creargli difficoltà in tribunale, i poveri sono pronti a farsi impiccare al posto di un ricco dietro compenso, gli assassini muoiono sempre a sangue freddo, come quando di sera si va a riposare pronti a ridestarsi il giorno dopo. Anche gli indiani guardano con vero timore non alla morte ma alla vita, e temono la morte solo in quanto elemento di vita, di ciò che nella vita sfiorisce e si trasforma. La noia della vita porta quindi immediatamente a desiderare la liberazione dalla vita e dalla "morte" insieme, suscita l'anelito dell'eterno riposo. Anche la volontà di vita può viceversa accennare alla morte, a una morte certo diversa, alla morte come liberazione, ed è sicura di vincerla con la sua forza e di raggiungere proprio dietro di essa il permanente in sé, la quiete. Du Prel racconta: "Quanto più profondamente i sonnambuli sono sprofondati nell'esistenza trascendentale, tanto più forte è la loro riluttanza a ritornare alla coscienza sensibile e a riunirsi con il corpo, che vedono come un oggetto disteso di fronte a loro. Solo negli stadi inferiori del sonnambulismo è ancora presente il timore della morte che si manifesta come sensazione dello 'stato pericoloso' del sonno profondo; ma accade spesso che proprio nel sonno profondo, i cui sintomi sono prossimi a quelli della morte, i sonnambuli oppongano

resistenza alla volontà di risvegliarli del magnetizzatore". Questa resistenza potrebbe avere un carattere puramente neurologico, diversamente dal superamento del terrore della morte, dalla gioia della morte. Chi può negare di aver provato la curiosità, la sete di sapere, la gioia paradossale per il grande viaggio, l'anelito alla morte che nasce dalla trascendente esuberanza di vita, il desiderio di una conclusione spaziale, il piacere di una spedizione nella quintessenza dei benigni elisir del sonno, nel nuovo giorno, nel carro di fuoco della diserzione negata? Indubbiamente questa sicurezza non cristiana concede troppo alla morte in sé e ignora la potenza del male in essa implicita, il paradosso del suo legame solo possibile con le colonne del cielo, e non comprende la profondissima funzione dialettica di tale copula spiritualis; la paura non può impadronirsi di chi è certo dell'incorruttibile in sé ed è partecipe dell'amore per l'ai di là, di chi dispone del dono già pronto di un non omnis confundar strettamente legato a se stesso e superiore a ogni empiria corporea e terrena che porti in basso. Trova qui la sua potente esaltazione il più intimo dell'anima, essenza colma di segreta forza e di profondi e arcani significati. Nell'Iperione di Holderlin il grido di Alabanda è pervaso di questo senso, di questo profondissimo sentimento del Sé: "Sai tu perché non ho mai tenuto in alcun conto la morte? In me sento una vita che nessun Dio ha creato e nessun mortale generato. Io credo che noi siamo in virtù di noi stessi e solo per libera gioia siamo legati così intimamente con il tutto". Ma per libera gioia si può sciogliere il contratto naturale quando si logora. Insomma non è certo che possiamo trovare in noi la dimensione del morire, se prima non abbiamo visto la morte avvolgerci e non ci siamo inseriti in essa empiricamente. Ma non si può assolutamente dubitare che ogni singolo atto che stabilisce la relazione non sia semplicemente accompagnato bensì sostenuto dalla relazione "io sento, io voglio, io penso", cosicché nel meccanismo corruttibile e immemore penetra la guida dell'io, sintetico punto prospettico, quasi sempre come esser-tale sicuro di sé. Qui vi è un germe indistruttibile, l'io nascosto, la tenebra, la domanda, il contenuto, il fondamento, il centro di ogni nostro incontro con il Sé; esso è distinto in quanto atto della coscienza e in quanto oggetto della coscienza che vuole obbiettivarsi, eppure è il sostegno più reale della nostra personalità. Questa realtà permanente ci viene data ed è sempre reperibile fenomenologicamente per rendersi attuale nella sua evidenza. Solo empiricamente possiamo constatare che dobbiamo morire. Affermare che debba sussistere in ogni caso un parallelismo psicofisico secondo il quale la morte del corpo implichi necessariamente l'annientamento della stessa essenza delle anime; che è impossibile una vita psichica senza atti fisiologici corrispondenti, è una pura ipotesi di lavoro della psicologia

fisiologica, infirmata già dal tempo di Bergson anche sul piano delle singole scienze e inferiore anche dal puro punto di vista regionale all'evidenza fenomenologica dell'essere in sé, della sostanza delle anime. Anche se l'esperienza esterna non ci portasse inequivocabilmente a oltrepassare confini abbastanza remoti, è però pur sempre possibile accertare adeguatamente, almeno sotto l'aspetto fenomenologico (*pour être heureux ou malheureux il suffit de se croire tei*), la diversità, la superiorità fisica, l'incomparabilità e infine la non implicabilità dell'essenza delle anime, vale a dire del nocciolo che rimane identico al di là e al di qua della rottura. Qui vale la profezia di Schelling, la cui audacia trae forza dalla chiarezza di Iperione: "Le anime di coloro che sono completamente appagati dalle cose temporali diventeranno molto piccole e saranno quasi annientate. Ma coloro che già in questa vita sono colmi di ciò che dura, di ciò che è eterno e divino, saranno eterni con la maggior parte della loro essenza". Quindi nessuna persona esce mai dall'ingranaggio del corpo come gli Apostoli degli artistici orologi delle torri, né è destinata a scomparire con questo meccanismo empiricamente comprensibile; l'anima è invece indistruttibile, secondo la sua essenza eidetico-reale. Nei confronti di ciò che risuona, di ciò che è personale, il corpo e la sua morte non sono che una vuota commedia, come quasi tutto il contenuto delle opere abborracciate della presente empiria.

Molto spesso ci sentiamo estranei nei confronti della nostra condotta. E questa costituisce per noi almeno una significativa misura. Non potremmo soffrire tanto per la nostra insufficienza se in noi non fosse presente qualcosa che ci spingesse oltre, che risuonasse in modo più profondo e ci portasse a superare ogni dimensione corporale. Se non ci sentissimo come bambini, non ci sarebbe concesso di attendere, volgendoci a quanto abbiamo dinanzi e al quale siamo destinati, come invece facciamo continuamente, verificando in noi stessi la forza del sapere non ancora cosciente, del presagio e dello stupore: ma un giorno si aprirà il canterano sempre chiuso dove è nascosto il segreto della nostra origine. Qui appare dunque la tendenza, vero spirito dell'operante utopia, con tutta la massa immensa e indefinita della volontà e della percezione. È in parte per questo che il dolore è tanto intenso mentre la gioia è un sentimento tanto più debole e tanto più difficile da comprendere e da realizzare. Ma ciò permette anche di mantenere vivi in tutta la loro essenziale precisione gli elementi gioiosi e preziosi, gli elementi utili della nostra vita, fissandoli nel ricordo, in quel dono fortemente postmortale e altamente metapsichico. Naturalmente il nostro modo di vivere ci mostra anche terribili ridicolaggini, manchevolezze e soprattutto la grande povertà del nostro sangue; nell'intelletto definitorio si scopre l'incapacità del soggetto a sostenere, reggere e garantire da solo delle serie di scopi

troppo vaste e lungimiranti. Su questo Ultimo, sul Definitivo e sul modo in cui l'anima immortale sopporta il cammino verso di esso, neppure la fenomenologia più evidente ha qualche potere, per quanto vivo possa essere il sentimento di ciò che è più certo e che si prova guardando l'amata e pensando "quest'anima non può svanire", oppure intuendo l'essenza del senso interno secondo la quale la dimensione più intima dell'uomo non può morire. Ma proprio in questa realtà diventata perfettamente chiara appare il punto promesso in cui avviene l'incontro con il Sé illuminando in modo estensivo la questione della morte ed esaltando così i problemi della nostra stabilità storico-mistica, contro la morte, i turbamenti e la fine del mondo.

Questo ci colpisce più di ogni altra cosa, e l'Io sicuro di sé esce del tutto dal suo orizzonte. Ma mentre prima sembrava che questa ampiezza fosse raggiungibile solo abbassando e declassando sul piano organico e sociale il sogno a occhi aperti e la conoscenza della meta, ecco che ora avviene un salto sul suo stesso piano: l'*exitus-exodus* nel Noi. Nell'ambito organico o sociale, l'Io opera, fortifica e conduce una realtà diversa che gli è assolutamente amica, e diventa oggettivo tendendosi come una corda musicale sulle mille cose che gli vengono incontro, sulle situazioni sociali, sul terreno della sua insufficienza e del suo vuoto; in seguito raggiunge anche dentro di sé maggiore pienezza, ampiezza e profondità di tono. Ma la figlia di Sion è sola davanti a se stessa, in sé, nel suo essere-minacciata, nel più serio di tutti i *de te res agitar* con cui la morte sfida la prova metapsichica-metafisica dell'anima nel mondo e il terrore dell'oltremondo. Qui si raggiunge il punto che è insieme il più intimo e il più "esterno", il più diretto passaggio dall'uno all'altro e il più diretto ingresso dell'anima nel "mondo", nella libertà, nella grandezza, nello scenografico, nel palcoscenico della decisione, nella dimensione più reale della metapsichica; la morte provoca perciò la sfida della metapsichica in essa presente e nello stesso tempo apre in tutta la loro ampiezza le sfere del metapsichico. Qui l'intima luce diviene completamente estensiva e non è più illusoria come nella ricerca sociologica, ma è un raggio che scende da ima cupola; in altre parole, la morte realizza l'avvenuto esperimento dei nostri anni di pellegrinaggio, poiché in essa, contro di essa e sopra di essa entra l'Intimo nella sua completa libertà, poiché la sua spina nemica, il colpo della fine, coinvolge l'applicazione più centrale e la rinascita dell'interiorità. Essa mette alla prova l'altezza da noi raggiunta e il pregio della metapsichica interiore, ricerca la sua forza, la sua utilità, la sua durata e la sua idoneità nella mobilitazione e nella più atroce realtà; porta dentro di sé un fattore estraneo al soggetto e costituisce uno stimolo immediato a passare dalla sfera ideale del soggetto, dal regno liberamente

sospeso delle autodefinizioni ideali, al "cosmico" del pericolo, della disseminazione e quindi della realizzantesi concentrazione del Sé, fuori dal meccanismo di questo mondo di morte - in breve la morte ottiene la nascita della metempsicosi dalla forza della metapsichica. Perciò il nostro dovere e il nostro problema è di far sì che dentro di noi l'imperituro riconosciuto trionfi sugli elementi empirici contrari e insufficienti, cioè sconfigga la storia non totalmente sperimentabile mediante la forza della disseminazione della metempsicosi e infine mediante l'apocalissi, opera assoluta del figlio dell'uomo.

Il corpo vulnerabile

Le cose che ci circondano rimangono ancora per lungo tempo.

Solo noi ci ritiriamo; siamo caldi, ma d'un tratto diventiamo ciechi e pallidi nel nostro involucri.

Si respira e si muore in parti in cui noi non siamo. Benché a volte ci sentiamo sani, portiamo un corpo che non ci è mai o quasi mai simile come potrebbero esserlo i fiori o le belle pietre. Gli animali esistono corporalmente e non escono da questa esistenza, mentre l'uomo non può far ritorno nel baricentro del suo corpo, neppure quando vuol muoversi in esso saltando o danzando, giacché invece di incontrarlo lo abbandona e lo spezza. Eppure chi appare come è si è imposto sulla sua carne come trasfigurandola in un suo occhio. Ma proprio questo corpo vivificato non accompagna a lungo colui che l'ha animato, bensì lo abbandona dopo un istante sorprendentemente breve.

Sopraggiungere dell'esser-tale, rottura

In esso, in ogni caso, possiamo muoverci stando eretti.

Ma dove volgere il nostro percepirci, l'indistruttibile esser-tale dell'Io che ci tocca via via? Pochissimi si rallegrano di essere nati con questo cuore malvagio e queste doti ben determinate, dove l'invidia che chi odia se stesso prova nei confronti di chi è privilegiato senza motivo è più un veleno che un sollievo. Ma non è forse questo che ci guida verso l'autentico enigma, verso la rivolta contro la costellazione che ci ha fatto nascere in questo "stato", con queste prospettive, in questo tempo? È possibile comporre un epitaffio per la maggior parte dei bambini ancor prima che vengano al mondo, tanto precisa e ineluttabile è la forza che li tiene legati alle case in cui nascono apparentemente senza scelta, generati da un terreno immune da qualsiasi ondata sociale. Qui la rivolta colpisce a vuoto: qualsiasi caso consideriamo, né i genitori né alcun rappresentante morto o vivo dell'ordinamento capitalistico della società possono essere ritenuti personalmente colpevoli e responsabili di tale disseminazione apparentemente casuale nello strato sociale. Ma se ci muoviamo sullo

stesso livello sociale, resta pur sempre la differenza di disponibilità dei tipi e delle doti.

Ma anche per chi ha avuto una migliore riuscita sociale e spirituale sta in agguato un dubbio cattivo; e la salute e la forza vitale che non fan pensare alla morte rappresentano per i più solo il residuo secolarizzato della vecchia pietà, il credito già da tempo denunciato e scaduto di una sicurezza trascendente che viene dalla passata cultura religiosa. È spaventevole vivere e lavorare in questo modo per poi finire nella tomba. Nel migliore dei casi solo la nostra immagine si protrae oltre la propria fine. Ma la luce della nostra opera supera il sepolcro vivendo solo negli altri, egualmente mortali, e non è un modo di esistere vivo in sé e liberamente fluttuante; inoltre, anche se ciò accadesse non per questo l'anima potrebbe avere la propria esistenza in questo effetto posteriore. È chiaro per un breve istante, preludio enigmatico carico di promesse dai forti legami finali in esso irrealizzabili, poi per la larva dissanguata la vita diviene assolutamente nulla, come se anche prima non fosse mai esistita, come se dinanzi al nulla della morte neppure la somma di mille preludi permettesse l'esistenza di una sola storia personale, di una sola memoria dell'opera. Le generazioni attendono in sterminate cataste, che ovunque si vanno assottigliando. Se si prescinde dall'interesse sentimentale per la solitudine e per l'atroce sepsi della nostra fine (che peraltro trova una consolazione nella memoria dei posteri e nei punti di ricambio della reminiscenza che giungono alle soglie dell'infinito come se fossero eternamente nuovi), resta pur sempre questo problema oggettivo: chi vive insieme la continuazione della vita, chi o che cosa vive la vita in quanto vita intera, in quanto vita ampia, storica, assegnata nel suo insieme all'"umanità"! Esistono dunque permanenti punti di ricambio del ricordo storico-culturale? Non potrà un giorno accadere che permangano gli Amati e gli Stradivari, senza che nessuno sappia suonarli, o che agli occhi di un'altra cultura la partitura della Nona sinfonia sembri morta e illeggibile come per noi la scrittura a nodi degli Incas? Le culture che si susseguono non si separano forse da sole - malgrado la loro connessione forse immanente, non potendo essere vissuta contemporaneamente se non come identità dei problemi o costante intelligibilità delle soluzioni - ben lungi dal formare una fuga di popoli e di culture nel grande sistema del dispiegato spirito umano? Nella miseranda brevità della nostra esistenza vale sempre la pena di addossarsi il lavoro non solo per i figli, la famiglia e la formazione dello Stato (che già oggi è superindividuale), ma anche per ogni più ampia dimensione che attualmente nessun'anima può cogliere come tutto e che solo nella, realtà del concetto sussiste come storia, come umanità, o corno qualsivoglia oggettività? E che significato possono ancora avere in sé

la storia e la cultura degli uomini, quando in esse non solo il singolo individuo e i popoli continuano a sprofondare diventando inattuali, ma la stessa somma storica viene minacciata dalla possibilità dell'estremo isolamento senza mediazioni? Il pericolo è che animali soltanto intelligenti si stropicciano gli occhi in qualche sperduto angolo dell'universo coprendosi di onori straordinari, e scambino per conoscenza le scintille dei loro cervelli; che vi sia dunque la possibilità - e in tal caso la morte è tutt'altro che musageta - che anche le nostre opere più illuminanti, anche le nostre autochiarificazioni umanamente più evidenti rovinino in una corrente anonima o ci circondino assurdamente nei riflessivi significati ad hoc che il meschino patriottismo provinciale della nostra cultura ha proiettato in un universo completamente insensibile.

Forza disseminatrice della metempsicosi

Eppure anche poter morire è importante. Vi è implicita una sorta di libertà che ci permette almeno di andarcene. Andarcene per sempre o solo come la nebbia e le nuvole che salgono descrivendo grandi cerchi. Possiamo quindi supporre che intervenga una separazione radicale senza possibilità di ritorno, oppure che ci venga concessa, aperta e donata sempre di nuovo una giovane vita che comincia da capo. La prima alternativa è la più dura poiché dà tutto per concluso; essa rappresenta il contenuto della semplice dottrina dell'anima immortale.

Ma della trasmigrazione dell'anima ebrei e cristiani parlano velatamente o quasi per nulla. Gli ebrei accennano solo raramente a ciò che avviene nell'al di là: lo sceol, il regno delle ombre copre ogni segreto. Ma tra le righe o meglio nel testo stesso, si nasconde qualche accenno a questa diversa realtà, a ragionamenti tipici della metempsicosi.⁸ Così in Job. 1, 21: "Io sono uscito ignudo dal seno di mia madre, ignudo altresì ritornerò là". Inoltre in Gen. 3, 19: "Finché tu ritorni in terra, conciossiaché tu ne sii stato tolto", in Deut. 33, 6 nella traduzione aramaica di Onqelos:⁹ "Ruben viva e non muoia una seconda volta"; in Eccl. 1, 4 e 9: "Una generazione va, un'altra viene. Quello che è stato è lo stesso che sarà; e quello che è stato fatto è lo stesso che si farà; e non vi è nulla di nuovo sotto il sole". Sembra anche che la frase in Ex. 20, 5: "Perciocché io, il Signore Iddio tuo, sono un Dio geloso, che visito l'iniquità de' padri sopra i figlioli fino alla terza e alla quarta generazione" si possa spiegare nel modo migliore facendola valere per uno stesso individuo, tanto più se ci ricordiamo che lo stesso Jahvé era disposto a rinunciare alla distruzione di Sodoma per amore di dieci giusti, e non avendoli trovati, ordinò agli angeli di salvare Lot, la moglie e le due figlie conducendoli fuori della città. È chiaro che questi passi, peraltro assai

rari, non diventano più convincenti spostando l'accento sul "là" o sul "di-nuovo" o sulla generazione della stessa anima, prescindendo dal fatto che solo una posteriore interpretazione cabalistica procede in questo senso. Neppure Gesù si è mai soffermato su questi problemi, limitandosi a parlare di una resurrezione finale nel giorno del Giudizio. Anche nel Nuovo Testamento (malgrado alcuni accenni, per esempio in Matt. 11,14, dove Giovanni viene definito l'Elia rinato, e sebbene la Chiesa cristiana dovesse più tardi organizzarsi per una maggiore durata), il dogma essenziale della Chiesa permane la dottrina abbreviata dell'immortalità dell'anima, che in Gesù si manifesta come forma della teoria della metempsicosi, in cui è prevista l'assoluta imminenza del Giudizio universale. Ma furono i rabbini postcristiani a ricordarsi tanto più intensamente della metempsicosi, interpretandola come forza intercosmica della scintilla che va oltre la morte. Il Rabbi Meir Ben Gabbai rivela in una breve frase tutta la fondazione intensamente etica di questa dottrina, di questo postulato già radicato in terra, dove la nostra magia bianca è efficacemente contrapposta alla magia nera della morte: "Devi sapere che quest'opera (la ripetuta trasmigrazione delle anime) è una misericordia di Dio verso Israele, affinché le anime della luce si rendano degne della luce suprema e affinché Israele tutto, come hanno detto i nostri rabbini di benedetta memoria, partecipi alla vita eterna". Perciò, ovunque a parlare dell'essere-in-cammino siano i semplici iniziati e non il "Messia" che supera ogni evento, anzi in ogni dottrina esoterica del mondo (non solo nel buddismo ma anche nel profondo del Sudan, nell'Irlanda dei Druidi, nei sufi, nella Cabala, nei catari e in tutto l'antico Rosacroce cristiano), la metempsicosi, forma di immortalità più composita e complicata, costituisce la seconda alternativa più giusta e carica d'amore, e rappresenta insieme l'estrema esperienza dottrinale dei neofiti e l'arcano che compare in ogni mistero ed è conoscibile mediante comparazione. Nel quadro di una vita ripetuta, come rivela significativamente anche Lessing nella *Erziehung des Menschengeschlechts*, non vi è mai troppa morte e troppa fine per un uomo solo.

Inoltre la morte può essere abbastanza compresa nella nostra sopravvivenza. Ma a cosa si deve riferire la nascita, per tacere di tutto il resto, il discendere dell'anima creata dall'inizio, come dice lo stesso dogma dell'immortalità? Perché mantenere l'unicità di questa incarnazione e riconoscerla una volta sola, che cosa ci costringe a sostenere, per amore di questa unicità, la tesi conseguente di un numero di anime che ostinatamente continuano a scorrere? Ma se solo il giorno del giudizio contiene le anime, possiamo certo concludere che il mondo finisce quando Dio vuole, o piuttosto che il suo finire è cosa prevista da Dio sin dal principio, tanto che esso finisce davvero al

momento giusto, e tutto lo psichico viene consumato e incarnato nel mondo non appena non è più necessario. Ma è possibile un'argomentazione diversa che forse risulta più confacente all'arbitrarietà di tutto il creato: se il giorno del Giudizio deve circoscrivere le anime, anche il numero delle anime circoscrive il giorno del Giudizio, che secondo il suo concetto avrebbe dunque luogo quando la cattiva e assurda finitezza del numero delle anime venisse infine esaurita dalle sue nascite irripetibili; in tal modo si giungerebbe a sostituire il concetto filosofico-naturale di catastrofe o il concetto metafisico di salto nel mistero divino con il concetto puramente matematico di quantità definita, il che è intollerabile. Ma secondo la metempsicosi, idea-valore, idea che trascende dentro il mondo, il puro numero delle anime è già da tempo completo; ciò che manca è invece qualcosa che pone problemi ben più profondi di quelli quantitativi: la maturità delle anime. Solo questa determina la fine.

Se ci è dunque permesso di abbandonare la terra in maniera diversa dalle cose che restano e dagli animali che devono morire senza Io, senza ricordo, senza opere, da dilettanti, dobbiamo anche avere un diritto più profondo: la possibilità di far ritorno su questa terra. Prendiamoci dunque per quel che siamo diventati per noi, per quel che ci è proprio, nelle diverse manifestazioni della nostra interiorità, nel nostro essere ancora incompiuti, senza conoscerci. Ma spesso voliamo via così lontano da questa terra che, malgrado sia impossibile soffrire un'autentica antimorte, pensiamo a un bagaglio interiore per il terribile viaggio, per il nero ondeggiare della vela insicura. "La caccia selvaggia della vita è al termine [...]. Vieni! Vediamo se in casa è acceso il fuoco", dice il morente Hutten;¹⁰ tale è l'intimo che noi portiamo oltre confine, in un luogo che è pieno delle luci e dei suoni che esso riflette. "In sogno era meglio!" gridò una santa già in questa vita. Ma ci rimangono almeno in tutto il loro valore le parole che scrisse Jean Paul sugli ultimi istanti di questa vita: "Se nello spirito spezzato tutto sfiorisce e si spegne, la poesia, il pensiero la tensione verso la meta, la gioia, pure ancora fiorisce il notturno fiore della fede e nell'ultima tenebra profumato ristora". Ma ancor più intenso è lo splendore di un sorriso che non svanisce e non distrugge, e ci guarda con occhi da cui nella morte possiamo trarre luce; ricco trascende il suono che già da vivi ci "inonda", che costringe i morenti a levarsi e ad ascoltare in un'estasi celeste: "I presenti l'udirono, ma non sapevano che cosa fosse. Ma il Serafino afferrò il suo melodioso strumento e, scosso ancora dai sussulti dolcemente angosciosi della gioia, errò con dita incerte sulle corde luminose".¹¹ Così nel dodicesimo canto del Messia, Klopstock canta la morte di Maria sorella di Lazzaro, che si spense perché non potè sopportare l'estasi che la voce del Celeste diffondeva nel suo cuore in procinto di spezzarsi. La morte dischiude

dunque una più profonda sensibilità di ascolto che la deve comprendere, intrecciando in essa, vittoriosamente, la nostra vita, come un unico istante che le incorporée ombre dell'ai di là attraversano eticamente. Se gli uomini sapessero chi sono, chi si reincarna si rammenterebbe facilmente della sua esistenza anteriore; ma noi non ci conosciamo nell'esistenza, non sappiamo chi dorme nella buia camera dell'istante vissuto, e non abbiamo quindi alcuna misura per riconoscere la nostra anima anche nell'altro, nell'anteriore, e per assicurarci della sua identità. Nella caverna dell'eremita Heinrich von Ofterdingen vide il susseguirsi delle metamorfosi della sua figura lungo tutte le epoche, ma le ultime immagini rimasero oscure e indistinte, malgrado alcune forme del sogno gli colmassero l'anima di un'intima estasi. Così il mantenersi della memoria del Sé "in epoche posteriori" non dà agli uomini alcun appiglio per il riconoscimento decisivo; il mio nome è Nessuno, disse Odisseo a Polifemo, e tale permane ancor sempre il nome umano nella sua più oscura verità, quando si voglia identificare l'Ultimo. In conclusione, sebbene ci sia apparentemente negato di approfondire la nostra vista o di riconoscerci per identici, per viandanti, permane pur sempre quell'apparenza che tutto soggioga e di cui testimoniano tanti esempi dell'intuizione e del ricordo; sospeso su ogni grande evento rifulge quel sacro dono delfico guardando il quale Pitagora gridò quasi in deliquio: "Il mio scudo!" ed era lo scudo di Achille. Già la memoria è un dono eccelso e straordinario in cui l'interiorità del momento vissuto si conserva per un'altra volta, e il concetto di metempsicosi, unità di Prometeo e Epimeteo, è in grado di aggiungere senza contraddizione a questo dono anche la speranza, superiore enigma metapsichico. È per questo che, quando la vita è in pericolo, vediamo susseguirsi in un baleno tutte le immagini trascorse, è per questo che Pericle in punto di morte andava fiero del fatto che nessun cittadino avesse subito ingiustizia per causa sua, ed è sempre per questo che, secondo la profonda tradizione cabalistica, il medesimo angelo dapprima risplende sul capo del feto come una fiammella e durante la gravidanza materna accompagna l'anima nei regni superni, per poi ritornare nel momento estremo come Angelo della morte, sicché ora l'uomo conosce il suo duplice protettore e in esso, in questo terribile scandaglio e indicatore del principio e della fine, riconosce quanto indietro sia stato ricacciato, di quanto si sia avvicinato e quanto grande sia il debito verso l'immagine originaria che la sua vita gli ha lasciato scoperto o ha eliminato. La mia azione è il mio avere, dice Buddha; la mia azione è la mia eredità, è il corpo della madre che mi genera, è la stirpe a cui appartengo, è il mio rifugio. Ogni antica iniziazione era intesa come un trapassare e un peregrinare con sé: "Io varcai le porte della morte (l'illusorio sepolcro di Lazzaro), superai la

soglia di Proserpina (ove l'anima rapita dal regno dei morti, da Plutone, dal passato, dalla materia si riconosce nella sua identità) e dopo essere passato attraverso tutti gli elementi, nel profondo della notte vidi splendere fulgidissimo il sole (povertà, dolore, minaccioso spegnersi della luce, tenebroso solstizio invernale del mondo, nascita di Oro, Mitra, Cristo, Messia)"; ciò che Apuleio narra sui misteri eleusini riporta nella mistica della morte il contenuto di tutta l'esoterica comparata, compresa quella del cristianesimo.

Ma le anime separate dovrebbero ringiovanire e reincarnarsi, ci cercano qui in terra; il seno e il corpo fiorente sono i mezzi che impiegano per attirarci e rivestirsi. L'abbraccio degli amanti è il ponte su cui passano i morti per ritornare in vita, insieme convitati e anfitrioni: nella forza dell'uomo e nella seduzione della donna si mescola sensibilmente, anche se non completamente, la volontà dei non-nati. In seguito le anime non abbandonano il ciclo intramondano, neppure le più luminose, sono anzi proprio queste che non vogliono abbandonarlo: anche il santo ritorna corporalmente, entrando nei destini dei viventi. Il santo sacrifica quando mangia, dice Buddha; egli esercita la grande rinuncia di essere ancora qui, di essere ancora un maestro, di trattenersi ancora nei livelli del non-sapere; anche i grandi geni ricompaiono, ma non sono più casuali e soggettivi, poiché sono gli eredi storici della loro maturità assolutamente discontinua che non può essere raggiunta nel corso di un'unica vita. A ciò corrisponde sul piano mitico il motivo dottrinale dei figli degli dei che discendono; la nascita di Cristo sarebbe appunto l'incarnazione del divino che si è volto all'uomo, del figlio dell'uomo che è stato in Dio stesso, la sua peregrinazione attraverso i sepolcri, il suo cammino terreno da cui ogni cosa è pervasa, se gli uomini e Dio non avessero fallito in questa suprema reincarnazione, contatto di tutto il cielo con tutta la terra. Perciò le anime vivono fino in fondo il ciclo corresponsabile tra cui il qui e il là, che non è un al di là, se in esso il qui non si manifesta completamente; fino alla fine essi sono parti essenziali di quella grande migrazione di anime, di quel processo cosmico di conoscenza del Sé che lo smarrito, dilacerato e sconosciuto Dio delle anime o Spirito Santo esprime secondo l'autentica gnosi della dottrina della metempsicosi. Nel mondo in quanto suo passaggio e negli uomini in quanto teste del mondo, in quanto luogo finale della preparazione e della resurrezione, dove si diffonde il caldo problema della non ancora trovata idea universale.

Speranze e conseguenze dell'essere presente

Abbiamo visto che siamo troppo duramente prigionieri in noi stessi. Ci turba l'oscura casualità di una nascita che ci pone in una determinata condizione, la brevità della vita, e la lontananza

impenetrabile verso cui essa mira. Il problema principale è chi possa sperimentare interamente questa vita, e se sia possibile erigere su un esserci siffatto una realtà che sempre ci riguardi e che sia perciò comune, visibile a tutti. Proprio qui si dovrebbe verificare che la dottrina della metempsicosi, penetrante applicazione della certezza del Noi al corso del mondo lanciato verso la disgregazione, costituisce il rimedio più efficace per superare la contraddizione tra il nostro breve tempo e il tempo della storia che non possiamo sperimentare.

Ma è innanzi tutto auspicabile rafforzare l'arco di questo cammino? È tanto chiara la vita esterna da poter affidare a essa l'esecuzione, anzi il totale compimento del premio e della pena? E soprattutto: è tanto morale l'alto, e tanto saggio e patriarcale è (o vorremmo che fosse) chi ci governa, da infliggerci il karma come un castigo, in cui le voci negative devono essere pedantemente e scolasticamente pareggiate, sotto pena della ricaduta e della perdizione nella vita posteriore? Non è più onesto attenersi alla vita disordinata piuttosto che a quella spietata scuola di correzione rappresentata dalla più inflessibile causalità del dolore, della purificazione e della felicità? Se la nostra è un'anima già usata e l'individuo riprende i fili del suo lavoro dove li ha abbandonati nella sua preesistenza, la conseguenza necessaria non è forse la sottomessa disperazione di chi abita nei sotterranei e non ha cominciato più tardi, mentre le nature più dotate che "ereditano" da loro stesse ogni fortuna, talento ed elezione, rimangono chiuse nel più gelido farisaismo della loro "posizione"? Solo gli uomini medi, la cui vita trascorre pigra e crepuscolare come un miscuglio di notte e di giorno, potrebbero dunque ricevere dalla dottrina del karma un presagio di tempi migliori e un canto di consolazione. Molte di queste obiezioni sono giuste, ma per risolvere il problema dobbiamo pensare che la metempsicosi non è eteronoma dalle condizioni esterne e da un Dio a ciò preposto.

Questo non dipende solo dal fatto che tutti noi, invecchiando, possiamo tener conto della morte. Respiriamo tutt'intorno aria di morte, solo in questa maturiamo veramente e storicamente fin dalla nostra prima ora. Essa divide la nostra vita, ci dona stadi e colori, produce atteggiamenti e volti, ci salva dalla fissità dell'infanzia e dell'adolescenza. Ma la nostra comprensione va più in là; anche su strade più lontane il nostro pulsante nocciolo si è lasciato autonomamente alle spalle il colpo della morte, oltre a tutto il resto. Ciò che rimane indietro è assai sordido, ma nulla ci è più estraneo del cadavere di cui possiamo disfarcì senza dolore dopo la mostruosa evacuazione della morte. Fuggiamo via e la porta che si chiude trattiene solo il nostro mantello, niente altro che un guscio, una ganga: è ormai troppo tardi per annientarci, e l'anima si è già slanciata verso la sua forma individuale e storica; siamo in grado di mettere al

servizio della nostra luce la morte, che è organicamente indeducibile dalla procreazione, manifestando tutto il peso della nostra forza sulla miseria. E non solo il "muori e diventa"¹² è già operante all'interno di questa vita, non solo abbiamo costretto molte oscure energie della morte a servirci come il demonio che dovette costruire la chiesetta a San Martino, costringendole come questo a diventare motore del rinnovamento, mortificazione dell'egoismo, notte d'amore e scioglimento delle membra e persino della morte del mondo in noi. Ma dalla morte, dalla sua potenza in sé assolutamente malvagia e atroce, questo colpo di fulmine inteso in senso satanico che in sé opera perlomeno tragicamente e viene inferto contro ogni elemento umano significativo, noi abbiamo ricavato ancora al di là di quest'unica vita l'idea di un inizio molteplice, il filtro della cucina della strega, un'ampia disseminazione che passa e che ritorna, dunque fortemente intermittente, dove il nostro io feconda tutta la storia, un'intermittenza per le diverse esistenze storiche dell'anima, nel sogno della nostra presenza ultima, incontrastata e più matura alla fine del mondo. Perciò qui tutto è determinabile solo dall'Io e non dall'esterno, e le trasmigrazioni, il karma e la possibilità di essere la causa della nostra vita futura (ben inteso limitatamente al suo habitus puramente caratteriale), non sono che un raggirio strumentale ai danni dell'esterno e dell'alto, dell'automotori del mondo rimasto senza connessioni e non, come ci parve all'inizio, il sistema ripugnante e insensato di un panlogismo meccanicistico del caso, della fortuna e del successo, perfettamente concluso fino al fazzoletto di Desdemona. Un karma dell'anima non è la causa determinante del corso del mondo, né la motivazione moralmente panlogistica o la garanzia del destino, della tyche e dell'automaton, del semplice meccanismo degli eventi; dalla sua trasmigrazione l'anima acquista invece solo il potere di piegare in suo favore il destino esterno, di utilizzarlo, di dargli una forma ironicamente analoga alla sua, di servirsene come della morte quale strumento per fini non terreni, di imporlo come realtà intelligibile nell'empiria e mediante di essa. Riepilogando, noi ci costruiamo nel modo migliore il corpo pieno di espressione, non quello congenito. Il nostro carattere apparentemente immutabile potrebbe quindi subire notevoli trasformazioni sul piano storico, sia nel tempo sia nell'eternità. E nessun tipo di destino, nessuna esperienza sociale, nessun incontro falso o fallito che ci abbia sorpreso o ostacolato, rappresenterebbe qualcosa di unico o decisivo per il destino dell'anima. Solo il raggio d'azione a noi connaturato supererebbe la relativa differenziazione sociale almeno sul piano soggettivo, e sarebbe quindi in grado di non considerarla come realtà ultima in una presenza unica e irripetibile. Perciò nella vita non vi sarebbe nulla di unico, nessun evento contingente sarebbe irrevocabile

e le cinque vergini stolte potrebbero ancora ottenere l'olio anche dopo mezzanotte; lo status viae sarebbe molto al di là della morte, e questa non rappresenterebbe il pietrificato imprimersi dello status termini. Sebbene non sia possibile eliminare il pessimismo organico e sociale derivante dalla caducità di tutte le nostre realizzazioni, siamo pur sempre in grado di fare del nostro reale figlio dell'uomo quasi un'enclave del senso sottratta al "destino" e costruita a misura individuale, nella prospettiva del ritorno di ciò che ci appartiene e ci è simile e dissimile.

E anche l'Ultimo che temevamo di non vedere comincia ad avvicinarsi a noi, che sempre riviviamo. Abbiamo il tormentoso compito di scegliere la via giusta; ma su questa via, su questo cammino buono e vivo, sul cammino della meta siamo noi che procediamo, non il semplice ricordo, giacché noi stessi siamo questo cammino. In un'opera di Wieland Ercole si trova a dover scegliere e sceglie l'azione, senza sentirsi "come un folle che muore per cogliere da morto sulle labbra di altri folli un'esistenza non sentita"; la pietra cade in basso, ma l'aurifera coscienza, una volta raggiunta, si innalza ripida e ardente. Rimane ancora da scoprire l'elemento duraturo di tutta questa vita: se restiamo sempre fedeli a noi stessi e sicuri nel nostro nocciolo, possiamo vivere come nostra l'altra vita; in certi brevi periodi e soprattutto alla fine, - viviamo la vita come se fosse l'intera vita ampia e storica di tutta "l'umanità". In altri termini, la nostra esistenza, grazie alle molteplici forme che via via assume, può estendersi molto oltre la storia, sicché a noi diventa possibile figurare in secoli diversi e vivere la nostra storia, pur senza mantenere alcun ricordo della nostra identità per l'impossibilità di sperimentare il nostro soggetto più profondo. In tal modo possiamo esistere come soggetti nell'ultimo evento della storia, senza mai allontanarci dai cori della vita, come indica anche la resurrezione dei morti nel semplice dogma dell'immortalità. Tutto potrebbe passare, ma la casa dell'umanità deve essere mantenuta integra e illuminata, affinché in avvenire, quando fuori incomberà la fine, possano in essa vivere ed esserci d'aiuto le nostre conquiste: ciò spezza il cerchio della metempsicosi ed evoca il senso dell'autentica ideologia sociale, storica e culturale. Sarebbe impossibile comprendere le epoche passate e dedurre il ritorno storicamente ritmico di periodi vivi, quindi individuali stici e "astratti" teologici, se il passaggio che conduce nella storia non fosse variabile, quasi un'inversione di poli in due diverse spiritualità in cui comprendiamo che la Grecia e il Rinascimento rappresentano l'opera di chi ci è più estraneo, mentre i primitivi, l'Egitto, il gotico e soprattutto il barocco, interrotto solo per imperizia, costituiscono l'opera dei fratelli, anzi del nostro Sé. La metempsicosi scinde quindi la storia esattamente in due parti, l'una inferiore e

terrestre, l'altra superiore e invisibile, in cui si compie questo scambio di polarità tra i due gruppi e le due epoche; è infatti nella parte superiore, in cui si raccoglie tutto ciò che è trapassato, quasi un regno che separa il qui e il là, che la storia o la tipologia del prossimo periodo ricevono di volta in volta la loro sostanziale impronta causale. Superando la continua ripetibilità della storia e il gioco dei suoi significati, la metempsicosi permette e dimostra la presenza di tutti i soggetti alla fine della storia, garantendo concretamente il concetto di "umanità" nella sua futura entità integra e assoluta. Gli uomini tendono a realizzare la pienezza del mondo, e il suo tempo, il tempo della trasmigrazione delle anime, il tempo storico in tutta l'ampiezza dei suoi fini profondamente radicati nel soggetto, è il vero teatro dove si compiono i misteri. Scorre l'acqua, spento è il fiume di fuoco della terra e da tempo esaurite sono le grandi mutazioni del mondo organico; ma gli uomini sono ancora al lavoro per realizzare tutta l'ampiezza storica e soggettiva della metafisica, per compiere la vita del tempo che supera ogni cosa e tuona verso il cielo, la vita del suo modello inquieto nel nome di Dio.

Forme dell'incontro universale con il sé o escatologia (1918)

Troppi ostacoli si frappongono e noi non siamo ancora.

Ma non v'è nulla che possa veramente colpire il nostro intimo, poiché in esso abbiamo aperto un nuovo cammino e abbiamo costruito la nostra casa.

Eppure la maggior parte degli uomini lavora senza sapere ciò che fa, mirando unicamente a fini bassi e meschini. Il nostro appassionato sforzo comune ha come contenuto il misero e barbarico pensiero del profitto economico, che la sua stessa sterilità condanna a fallire rapidamente. In questa situazione è assolutamente inutile ostentare aspirazioni diverse, più ideali: gli interessi economici si riducono infatti a un insensato superamento di record, mentre i rapporti di società e le realtà spirituali permangono arbitrari, mancando loro la forza di operare trasformazioni profonde o di raggiungere un inquadramento definitivo. Gli uni sono una pura questione di stomaco, gli altri una maschera sotto cui nascondere gli affari oppure, quando si è sazi e si vive nel lusso, uno sport, una burla, un divertimento e un passatempo, una scienza fine a se stessa non diversa da un'analisi sull'anima delle zanzare o, come dice ironicamente Dostoevskij, da un trattato sull'influsso di Hanau sulla Lega anseatica e sui particolari e oscuri motivi per cui a suo tempo tale influsso non si sia esercitato. Anche lo spirito si riduce a una retorica bolsa e sostanzialmente empia. Eppure basterebbe un'unica svolta perché la notte del nostro agire sconnesso diventasse immensa e luminosa; anche quando sono innamorati gli uomini guardano in un'unica direzione e lavorano per

preparare la libertà con una decisione che fa da sigillo.

Si cominciò con il progresso continuo, con l'impiego del lavoro altrui, con lo sfruttamento intensivo delle forze meccaniche. Così la tecnica continuerà ad alleviare il lavoro degli uomini e la vita diventerà un'inesauribile fonte di benefici, portando all'eliminazione della povertà e alla liberazione degli uomini dai problemi economici mediante il proletariato rivoluzionario. Civiltà e fenomenologia estranee troveranno a poco a poco un punto prospettico comune, conforme all'antico programma della missione e libero da ogni deformazione coloniale e politica. Inevitabile e prossima è la confederazione dei popoli, parallasse della stella lontana, multiverso della repubblica universale, affinché cessi lo spreco delle culture chiuse e tra gli uomini possa nascere un rapporto autentico, sottinteso nel termine "morale". Si avrà infine la rinascita di una Chiesa senza polis e tutta pervasa dal Paracleto, e nella vita umana si alzerà il nuovo richiamo di una realtà fraterna che custodisce il segno infuocato e il sigillo unitario della comunità umana in cammino e della confederazione spirituale. Raggiungere la nostra libertà non significa, come ben sappiamo, addormentarsi più facilmente o generalizzare i piacevoli agi della classe dominante; non aspiriamo a ritrovare il tepore del caminetto dell'Inghilterra vittoriana così vivo nelle pagine di Dickens. La meta eminentemente pratica e il motivo fondamentale dell'ideologia socialista è donare a ogni uomo, al di là del tempo del lavoro, al di là del bisogno, della noia, della miseria, della povertà e della tenebra, la sua luce coperta, la sua luce che invoca, una vita nel senso dostoevskijano, per far chiarezza su di sé e sulla propria posizione morale nel momento in cui crollano le mura del corpo, del corpo cosmico che ci proteggeva dai demoni, nel momento in cui vengono distrutte le difese del Regno costruito sulla terra.

Ora si leva un lontano soffio di vento, l'anima si rischiara e si ridesta l'autentico pensiero creativo. Giunge al momento giusto ciò che è destinato a intervenire attivamente sul piano della filosofia della storia, anche se non ne saranno testimoni i nostri contemporanei, ma solo ciò che va oltre quest'epoca. In questo libro cerchiamo appunto di sapere che fare, tentiamo di aprire il mondo dell'Io e di smettere seriamente e definitivamente ogni gioco immorale con l'"enigma del mondo" e con le sue soluzioni illusorie e libresche, per inserire l'etica e la filosofia aperta sull'immenso nell'elemento più costitutivo del settimo giorno della creazione. Questo primo abbozzo del sistema non si rivolge a un pubblico contemporaneo, ma mira principalmente a essere guida della coscienza filosofico-storica; esso parla allo spirito umano che vive in noi e allo spirito divino presente in quest'epoca, ed è l'indice della sua situazione. La forza di questo libro dell'Utopia, e il

dover-essere e l'apriori di ogni libro, vogliono essere come due maniche reggono fino alla fine la coppa conquistata, ricolma del filtro degli incontri con il Sé e della musica, in cui il mondo esplode e le essenze tropiche della meta si innalzano fino a Dio. Gli elementi in sé superflui, anarchici, troppo oggettivi e banalmente letterari delle creazioni dello spirito vengono quindi inquadrati e messi in rilievo grazie a uno sfondo storico-teologico che introduce in tutte le opere umane un flusso, una corrente, una direzione, un valore salvifico e un luogo metafisico. La coscienza del Regno guida nel luogo di una prova diversa, di una mobilitazione senza sosta, nel luogo dell'autentica ideologia socialista dove si costruisce il grande piano di battaglia della civiltà e della cultura contro l'umana volgarità, contro la stupidità che distrugge ogni cosa, contro un mondo estraneo ai valori.

Nulla può trattenerci se non la morte comune. Ma il nemico è sempre all'opera per cercare di colpire, ingannare e turbare anche le anime che gli sono sfuggite grazie alla metempsicosi. Nulla può colpire il nostro intimo che vive all'ombra delle torri da noi erette, e la cattiva coscienza della fine cerca perciò di rallentare quel processo di completa emancipazione e quell'assoluto peregrinare che dura ormai da quattrocento anni. Quindi il male non si manifesta più come orgoglio, ma assume la forma assai più tremenda del sonno, della debolezza, dell'occultarsi dell'Io e della deformazione dell'ai di là: giacché ciò che permette l'assoluto trionfo del Nemico e facilita la sua vendetta è che si è persa la fede nel diavolo pur continuando a credere in Dio, è che si è perso ogni senso dell'eliminato trascendente. Siamo quindi entrati nel malvagio momento dell'odio e della vendetta, dove Satana si nasconde in Dio per opporsi ai due criteri della scoperta filosofica della verità. Dapprima i nostri cuori si induriscono e si chiudono davanti al prossimo. Poi l'attacco del satanico diventa più profondo e si volge al nostro voler-essere, impoverendolo ed esaurendo ogni suo intenso fuoco della meta grazie a un rapido appagamento. Ed è come se i veleni di una nebbia gelida e soffocante indurissero i cuori al punto di farne il ricetta dell'invidia, della protervia, del risentimento e del sanguinoso rifiuto della viva e luminosa immagine in cui si compie l'unico e autentico peccato originale: il non-voler essere come Dio. La cattiva coscienza della fine riesce anche a fiaccare e a indurire lo spirito al punto di fargli rappresentare un altro atto del peccato originale, imprigionandolo in un'illusoria contentezza del mondo, nello Stato fine a se stesso, nell'onnipotenza mondana raggiunta con l'adorazione del demoniaco, costringendolo a sopportare la differenza e imprimendogli il marchio del non-voler-essere come Dio, formula vera e cosciente dell'anticristianesimo. Eppure questo non è ancora il più definitivo atout dell'anti-Dio, giacché l'anima non è ancora troppo intorpidita né

troppo avvelenata dalle forze ostili. All'ultimo momento è esplosa infatti l'irresistibile esasperazione contro ogni potenza e ogni soffocante apparato, contro l'inasprirsi e l'incombere delle opere del male. La coscienza assoluta si ridesta e si oppone alla freddezza e alla brillante perfezione con forza irresistibile; il fallace tempio dell'immagine e dell'opera viene saccheggiato, mentre si irrompe in ogni "manomorta" della cultura. Ma proprio quando la nostra radicale luce superiore comincia a risplendere più vivida e l'ardore della sua fiamma penetra negli incantesimi del mondo, ecco manifestarsi l'ultimo contraccollo assoluto e atroce; improvvisamente percepiamo che dobbiamo liberarci di altre, terribili forze da tempo cadute nell'oblio, e ci rendiamo conto di quali turbamenti e delusioni possono celarsi nell'insensatezza del puro nesso causale privo di valori e abbandonato da Dio. E vediamo che la scatenata vampa del demiurgico in tutta la sua sete di vendetta contro il Diverso si ritorce sulla sua opera più autentica, su quell'opera mal riuscita e inane in cui consiste ancor sempre il nostro spazio. Ma la natura fisica ci riserva il colpo omicida, la morte ultima e assoluta: l'insensibile scenario del nostro Regno.

Noi fummo i soli a uscire dal basso, mentre gli altri vi rimasero imprigionati. Ma la sua azione prosegue senz'anima, le ruote continuano a girare e la regola di questa vita è la cieca e vuota spinta del caso che può colpirci quando vuole portando delusione, morte e infelicità. Il basso ci sembra estraneo, ma spesso si vendica nello smarrimento di una lettera, nel medico inesperto che abita proprio vicino a noi, nel bicchiere di troppo bevuto dal macchinista prima della catastrofe. Eppure il vapore continua a spingere la locomotiva, e disastri e vantaggi sono mescolati alla rinfusa. Folle, malvagio e arbitrario è il nesso causale di questo mondo, e noi ne siamo implicati per caso, ne veniamo coinvolti e turbati in mille modi, abbandonati ad affinità che è già molto definire casuali, come è già molto definire cieca l'inaudita pietra natura quando ci è sfuggita di mano e la strada vuota precipita verso l'abisso. Flaubert è il poeta di questa nostra pena di vivere, della sua insensatezza sciocca e snervante; il mondo è una torre in cui è rinchiuso un prigioniero, e la torre non si lascia umanizzare. Il mondo è una ruota di Issione su cui sono legati gli uomini, non uno zodiaco quasi cristiano su cui situare l'uomo zodiacale e microcosmico in tutta la sua profondità, come nel mito astrale paganamente innamorato. Vasta e tetra la natura esterna celebra alcuni misteri intimi nel mattino, nella sera, nella primavera e nel sole, trasforma l'ossario in uno scenario spirituale, come se dietro al sole esterno si celasse un Cristo; ma nel migliore dei casi la corrispondenza è ambigua, l'estate naturale è priva di solennità, e solo nella notte di Natale il sole spirituale risplende in tutto il suo fulgore.

Il cristianesimo è il paradosso di ogni creatura e di ogni natura, nell'Apocalisse il cielo si ritira come una pergamena arrotolata, e giustamente la Cabala insegna che proprio dalle rovine della natura emersero demoni malvagi bramosi di annientare il regno degli uomini. In sé la semplice natura fisica è ancora una difficoltà; è la casa crollata in cui non comparve l'uomo, è il cumulo di macerie di una vita ingannata, morta, corrotta, smarrita e uccisa, è il vero regno di Edom nemico a Israele, lontano dal popolo degli uomini ed estraneo al regno degli spiriti, è il punto pericoloso attraverso cui può sempre irrompere il contraccolpo arimanico del crollo prematuro, dell'Apocalisse anticipata.

Pian piano il suolo comincia a tremare, quel suolo che già pareva non toccarci più. Non siamo ancora scampati agli arcani processi che sono attivi nel sottosuolo, nella zona che ci sostiene, dove dall'elio al piombo si verifica una perdita di peso, una esplosione che progressivamente riduce gli elementi alle più semplici combinazioni di cariche elettriche. Questo fenomeno tende a dissolvere e disintegrare materiali anticamente assai densi e costituisce un primo tangibile indizio chimico dell'entropia presente nei processi fisici già da molto tempo, pronta a sfondare e a spianare la pesante cupola dell'antica costruzione naturale. Già in questo è possibile sentir risuonare un monito della fine, un fremito sommesso e lontano; una nuvola piccola e strana, inusitata, annuncia l'approssimarsi della bufera; alle nostre spalle, in un luogo qualunque, avviene il crollo della natura fisica, non solo in seguito all'entropia, come enuncia il secondo principio della termodinamica, ma per sotterranei fenomeni radioattivi. Questo graduale avanzare della fine è apparentemente indifferente e privo di legami rispetto all'uomo, ma proprio in esso potrebbe realizzarsi il salto. Il raffreddamento entropico non potrebbe di certo provocare da solo la sua fine fisica, poiché la caduta di potenziale è estremamente bassa, come in un pendolo che oscilla lentissimamente, e il fenomeno è ancora compreso nelle misure del tempo fisico infinito e deve essere considerato una semplice espansione dell'universo e non un'esplosione intermittente. Pur prescindendo dal fatto che la disintegrazione radioattiva è una scoperta scientifica recentissima che solo ora trova una precisa collocazione storica e che forse è persino applicabile funzionalmente all'attuale situazione del lavoro umano, non dobbiamo però dimenticare che l'assoluta mancanza di nessi tra le scosse telluriche e il tempo umano creerebbe un discontinuo che ci priva di ogni fondamento e scinde pericolosamente i due momenti della materia che scompare e del giorno della pienezza religiosa. In tal caso non vi sarebbe più difesa celeste che si opponga agli attacchi metafisici del male contro la natura ormai abbandonata a se stessa e divenuta pietra sepolcrale, penoso ammasso di rovine cosmiche dalla

luce mortifera che Dio ha infranto, come dice la Cabala, poiché l'uomo non vi è apparso, scenario mostruoso e dissennato, cumulo di scorie indurite in un involucro privo di Dio. Possiamo sapere con certezza che il mondo in quanto processo ha un inizio e una fine nel tempo; il non-sapere che lo regge non è, nel suo fermento relazionale, uno status permanente e deve trovare il suo punto limite metacosmico in un'assoluta inanità o in un assoluto Universale. Tutto quanto non ci aiuta a oltrepassare l'infocata cortina è debole e misero: non ci è dato il terrore dell'anno mille, e i numerosi profeti di rovina sempre delusi non riescono a compromettere gli ardenti dardi della fine e le parole di Gesù sul giorno del giudizio. Il colpo di grazia non ci è ancora stato inferto, e l'indilazionabile contromovimento verso la meta ci svela quale terribile rottura si celi ancora nella possibile morte della sostanza, nella malattia della materia, nella natura vuota dell'uomo, inquietante, ancora inconciliata e spoglia, attraverso cui può penetrare ogni venefica esalazione e realizzarsi l'esplosione di un'Apocalisse come atto naturale, inferiore, ultima antitesi al giorno della pienezza.

La terra sopravvive alla nostra morte, e anche se questa interviene quando avremmo ancora bisogno di molta vita per "realizzarci", possiamo tuttavia trasmettere ad altri le nostre armi. Ma quando veniamo sgozzati e soffocati, quando le montagne e le isole si muovono dai loro luoghi e il cielo si ritira come una pergamena arrotolata; quando veniamo privati dell'aria e del suolo, quando il sole diviene nero come un sacco di crine e la luna come sangue, quando incompiuti e smarriti vediamo esaurirsi ogni tempo cosmico e svanire il volto del mondo, travolti dalle bufere che infuriano nell'ora della mezzanotte cosmica guidate da Satana in persona, trascinati nell'immane crollo di tutti i pilastri e di tutti i firmamenti: ecco che stiamo nudi davanti alla fine, scissi, deboli, oscuri e tuttavia "perfetti" nel senso tragico del termine, pur se dilaniati da desideri, legami e tempi diversissimi da quelli della nostra opera e del suo tempo faticosamente strappato a Satana. Oggi domina il momento apocalittico di Satana e in questa conclusione anticipata e satanicamente arbitraria mai revocabile, l'importante è la ricchezza della nostra pura armatura, del possesso dell'anima e della memore coscienza spirituale, del nostro universale essere-divenuti; importante è l'involucro che sgorga dalla conoscenza del nostro nome, del nome di Dio finalmente trovato,¹³ affinché non tutto sia vano, affinché il cammino non si inganni sulla meta e non vada distrutta ogni vita, anima, opera e mondo d'amore, frutto della sua azione risa- natrice, affinché rimanga almeno il seme nella polvere della dispersione cosmica. Solo l'uomo buono dotato di memore coscienza conosce il segreto per evocare il mattino in questa notte dell'annientamento: basta che chi è rimasto impuro non lo indebolisca, basta che la sua

invocazione del Messia sia abbastanza ispirata, perché si levino le mani salvifiche e la grazia dell'arrivo sia assicurata, perché si ridestino le vivificanti forze del Regno del Sabato nella pienezza della loro grazia, perché si consumi e si superi in un immediato trionfo il crudele momento dell'Apocalisse in cui il fuoco satanico spegne ogni soffio vitale.

Non ha importanza il fatto che ci si lasci entrare o no. E chi può permetterci o impedirci l'accesso, chi può giudicarci - nil inultum remanebit - per non essere giudicato? Che noi e un Dio siamo ingannati: questo è l'unico atroce giudizio che si può dare su entrambi. Per quanto misero sia lo sguardo che si volge alla rivelazione, nell'Apocalisse di Giovanni il tribunale ordina di cercare la giustizia nella reciprocità. Come Ivan Karamazov preferiamo rimanere con il nostro dolore invendicato e la nostra calda e inestimabile ira anziché assistere al fatto che tutti, persino i bambini innocenti, devono soffrire perché sia acquistata l'eterna armonia. Perché, si domanda Ivan Karamazov, anche i bambini hanno servito da materiale e da concime per preparare, a vantaggio altrui, l'armonia futura quando non possono aver nulla in comune con tutto il complesso degli adulti, con il peccato, la ricompensa, la riconciliazione? "Non posso assolutamente capire perché le cose stiano così. Oh! Aliosa, io non bestemmio! Comprendo bene come dovrà scuotersi l'universo quando tutti in cielo, in terra e sotto terra si fonderanno in un inno solo, e tutto ciò che vive o ha vissuto, griderà: 'Tu hai ragione, o Signore, giacché le tue ultime vie ci sono rivelate!' Quando anche la madre abbraccerà il carnefice che fece straziare il figlio suo dai cani e tutti e tre proclameranno tra le lacrime: 'Tu hai ragione, Signore!' allora certo sarà l'apoteosi della conoscenza, e tutto si spiegherà".¹⁴ Ma Dostoevskij si rifiuta di proclamarlo; le lacrime dei bambini sono rimaste da riscattare e il riscatto non può giungere né dalla vendetta né dal perdono; non c'è un Essere che abbia il diritto di perdonare tale infamia in questo suo mondo, e se le sofferenze dei bambini devono servire a completare quella somma di sofferenze che è necessaria per raggiungere la verità, la verità non vale un simile prezzo e Ivan Karamazov rifiuta da galantuomo il biglietto d'ingresso per l'ultima armonia. Possiamo cioè trovarci nella condizione di vedere tutto, e assistere al meraviglioso evento in cui il mondo finisce e inizia l'eterna armonia, il momento in cui può placarsi il risentimento che brucia in ogni cuore, in cui può espiarsi ogni atrocità commessa dagli uomini e tutto il sangue da essi versato, in cui può realizzarsi non solo il perdono ma anche la giustificazione di tutta la storia umana: eppure in noi si agita una forza che non l'accetta e che si esprime nella profondissima frase dostoevskijana: credo in Dio ma rifiuto il suo mondo, e con esso il risultato finale, il panlogistico giorno del

Giudizio e della riconciliazione.

Perciò anche noi non abbiamo fede nel disgregato giorno attuale, ma in quello che ha valore. Non si può volere o venerare insieme il mondo, il suo Signore e ciò che lo salva o ci salva da esso. Sarebbe una vera sventura se l'ambigua regolamentazione delle cose sussistenti, naturali, permettesse terremoti, naufragi e guerre e venisse turbata solo dal colpevole disordine di cuori umani. Dapprima non v'era che un'unica traccia in cui l'uomo non compariva in una chiara prospettiva; poi emerse in Adamo, in Gesù la duplice direzione dell'essere: da un lato il Dio del mondo che si identifica sempre più chiaramente con Satana, il Nemico, il ristagno; dall'altro il Dio della futura ascesa in cielo, il Dio che ci spinge in avanti con Gesù e con Lucifero, l'essenza dell'intimo splendore, della Shekhinà,¹⁵ autentica gloria di Dio. Ciò che ci tiene nella sua grossa mano vendicativa, che frena, perseguita e acceca, il ragno, il divoratore e il divorato, lo scorpione velenoso, l'angelo sterminatore, il demone del caso, della disgrazia e della morte, l'esilio di ogni realtà piena di significato, l'imponente montagna di confine, così comune e così difficilmente valicabile, che si erge di fronte a ogni provvidenza, il mago del "pio" panlogismo - tutto ciò non può essere lo stesso principio che prima giudica e poi asserisce di averci protetto da lunghissimo tempo, accompagnandoci per vie insondabili e sovrarazionali, portandoci in cuore malgrado il "peccato originale" del mondo generato dalla nostra superbia. Questo duplice Io vive in Dio e nel nostro intimo, dapprima confuso, oscuro e indistinto, poi cosciente ed espresso in tutta chiarezza. Esso esiste da quando gli uomini hanno intrapreso il cammino del voler-sapere-meglio, da quando il Serpente fece ritorno in Cristo e comunicò la vera rivelazione, contro l'ira del demiurgo; - da quando dunque la nostra essenza luciferica si oppose al principio di un'origine del mondo puramente fisica, falsa e priva dell'uomo, esprimendo nella costruzione della torre di Babele la sua ribellione reale, e nel peccato originale e nella caduta degli angeli la sua ribellione ideale; da quando i profeti e lo stesso Cristo annunciarono il postulato supremo del voler-creare o del voler-sapere o del voler-essere come Dio, l'antico "peccato originale". Ma ciò deriva dall'eroico che vive in noi, da Lucifero, il Rivoltoso che finalmente torna a casa, il Soggetto che vuol-conoscere- meglio, il Ribelle teso verso la meta; deriva dal nocciolo dell'intensità e dal Duca del nascosto soggettivismo, germe del Paracleto conosciuto non più come mediatore ma come vincitore; deriva dalle insegne di Michele e dall'aureola di Cristo. E in esso appare come il debole, lontanissimo, ultimo Dio e l'idea utopica, l'idea del bene non combattano contro Lucifero scambiandolo con Satana, ma contro l'oscurarsi del sole e contro la notturna forma del demiurgo, l'unico essere davvero caduto.

Meta di questa lotta è che la conquista del mondo fisico coincida in futuro con la purezza delle anime e il loro

Universale finalmente raggiunto con l'intatto genio paracletico della parte più intima della comunità, con la parola che scaturisce dall'essenza, con la voce di quello Spirito Santo che vuole annullare completamente in sé la natura, desolata rovina dell'errore, negando a Satana e ai malvagi non solo l'inferno, ma anche una pietra sepolcrale. La vita dell'anima è sospesa oltre il corpo, come un plasma germinale tutto interiore, e la perdita del corpo non tocca l'immortalità transfisiologica. Ma per sollevarsi oltre l'annientamento del inondo, la vita interiore deve "compiersi" nel senso più profondo, gettando felicemente l'ancora nel porto dell'ai di là, onde il suo plasma germinale non sia trascinato nell'abisso della morte eterna, e non si perda la meta verso cui è organizzata la vita terrena: il nostro capo, la vita eterna, il disvelato fondamento della comunità (.erschlossen gegrtIndete Ingesinde), l'immortalità che supera i limiti del cosmo, la realtà unica del regno delle anime, il pie- roma dello spirito santo, la casa costruita in integrum fuori dal labirinto del mondo.

Il volto della volontà

Viviamo e non sappiamo a che scopo. Moriamo e non sappiamo dove andiamo.

È facile dire ciò che si vuole ora e si vorrà poi. Ma nessuno può specificare ciò che vuole in senso assoluto in questa esistenza pur tanto ricca di scopi. Mi meraviglio di essere allegro, dice un'antica massima incisa sulle porte.

Ma nella nostra sofferenza e nella nostra tenebra grande è lo spazio che ci apre la speranza. E se questa è abbastanza forte, se acquista purezza, coscienza e dirittura, non potrà deluderci, non tradirà la nostra attesa, giacché l'anima umana abbraccia tutto, anche l'ai di là che non è ancora. Solo la speranza noi vogliamo: a lei è servo il pensiero e in lei trova l'unico spazio, l'unica sua parola, l'unico suo oggetto, dispersi in ogni parte del mondo, nascosti nella tenebra dell'istante vissuto, promessi nella figura della domanda assoluta. E poiché non possiamo più pensare il sussistente senza modificarlo e trasfigurararlo nel linguaggio della nostra anima; poiché i buoni desideri, padri del pensiero, possono anche diventare padri delle uniche cose veraci; poiché questa omogeneità tra pensiero e non-essere (nicht-Seins), non-essere- ancora (noch-nicht-Seins), è assolutamente estranea ai fatti e nemica del mondo che ne viene dilacerato, ne consegue che il concetto creatore non considera più inaccessibile o trascendente (come la "metafisica" proibita da Kant) la

realtà utopica e la fantasia costitutrice, ma soltanto i fatti empirici e la loro logica. Ciò non significa che siamo in grado di dimostrare soltanto la "possibilità" dell'ai di là. Possiamo infatti stabilire che in certe condizioni un fiume geli, oppure presupporre in base a premesse non ancora confermate che in alcuni casi le piante siano dotate di sensibilità; possiamo anche ipotizzare l'esistenza degli spiriti del deserto, in base a premesse ancora sconosciute e forse completamente estranee all'ambito dell'attuale sperimentabilità. Ma la nostra futura beatitudine, l'esistenza del regno dei cieli, la chiara realizzazione del sogno dell'anima a cui corrisponde la sfera di una realtà comunque determinata, non sono solo pensabili, cioè formalmente possibili, ma assolutamente necessarie, al di là di ogni giustificazione, prova, consenso e premessa formale o reale della loro esistenza. Esse sono postulate dalla natura dell'oggetto a priori e dunque anche dall'intensa tendenza utopica di una realtà essenziale e stabilita esattamente. E si rispecchiano nell'anima luminosa e santa, nella bella Immortale che abbiamo iniziato a interpretare e a descrivere applicando i metodi del pensiero agli oggetti della fede: "Chi vince sarà vestito di veste bianca, e lo non cancellerò il suo nome dal libro della vita; anzi confesserò il suo nome nel cospetto del Padre mio e nel cospetto dei suoi angeli"¹⁶. La buona volontà non ha dunque limiti e il vero pensiero evoca la sola parola magica di cui andiamo in cerca, in virtù della quale ogni creatura si svela e l'anima portatrice di Dio si apre al suo sogno, al sogno presago che racchiude la verità di tutto il mondo. È per questo che avanziamo nel nostro specchio interiore riflettendo il dolore e l'anelito ardente. Scomparemo dietro la piccola porta variopinta del fantastico palazzo senza essere più visti né in questo né in quel mondo; giunto e dischiuso è l'istante che tutto muove e tutto nasconde, silenzioso sta il tempo nello spazio della rivelazione assoluta e del presente. Tale era appunto il significato messianico del ritorno di Cristo. Nell'esplosione si squarcia l'esterno e scompare ogni ostacolo; si inabissa Satana demone della morte, ulceroso Ritardando del mondo e con esso svanisce tutto quanto non appartiene a noi, alla speranza di molti, alla nostra gloria celeste, tutto quanto l'impedisce. E all'interno, nella camera gotica dell'incontro con il Sé, tutto questo vasto mondo apparentemente tanto reale sarà come il quadro raffigurante un inoffensivo ricordo appeso alla parete.

Ma quando non vogliamo altro che l'anima scopriamo al tempo stesso anche il volere. E la profondità della forza che agisce è anche il contenuto, l'unico punto di arrivo e la garanzia dell'agire. Quando la sua filosofia penetra nel mondo, apre ovunque le porte di Cristo, adeguando l'anelito umano in sé, svelando l'uomo segreto, questo significato eterno, questo dono eternamente utopico, questa sostanza identica che insieme corrisponde a ogni intenzione simbolica mistico-

morale. Così noi siamo al tempo stesso viandante e bussola: grazie alla definitiva identità, queste forze intensive che prima della comparsa della categoria rappresentano l'enigma, in seguito sono e permangono l'unica soluzione pensata che appare ancora superiore alla massima trascendenza dell'idea. Inizialmente dunque la cosa in sé si è manifestata come ciò che non è ancora e che agisce e sogna nella tenebra vissuta, nell'azzurro che avvolge gli oggetti e che in ogni pensiero rappresenta il contenuto della speranza e dello stupore più profondi. Ora, nell'estrema unione di intensità e di luce che si rivelano a se stesse, la cosa in sé si definisce esattamente come volontà tesa al nostro volto (Willen zu unserem Gesicht) e infine come il volto della nostra volontà (das Gesicht unseres Willens).

Ci muoviamo verso di esso facendo emergere la nostra dimensione più intima. Nessuna delle nostre opere può pretendere di essere autonoma, giacché l'uomo deve cessare di farsi assorbire dagli strumenti e dalle sue false reificazioni. Dobbiamo far sì che la macchina e lo Stato abbiano l'unica funzione di alleviare la nostra fatica, affinché anche le opere spirituali, che possiamo trasformare proiettandole verso il passato o verso il futuro, siano strumenti che permettano all'anima di serbare il meglio di sé o di trovare nuovi mezzi di invenzione logica. Tutto ciò che estrania l'uomo è privo di valore, tutta l'oggettività culturale vale esclusivamente come tributo pagato all'educazione o come un assegnato, giacché nel giorno del Giudizio soltanto l'etica e la sua metafisica saranno il valore oro del nome di Dio, a cui noi dobbiamo la purezza come Egli deve a noi la redenzione. In un antico manoscritto dello Zóhar troviamo espresso lo stesso pensiero: "Due sono i modi di considerare i mondi. Nell'uno si descrive la loro realtà esterna, e precisamente le leggi universali che regolano la loro forma esterna. L'altro indica la loro essenza interna, cioè l'insieme delle anime umane. Di conseguenza anche l'agire avviene mediante due gradi: le opere e le regole della preghiera; le opere servono a rendere perfetto l'aspetto esterno dei mondi, le preghiere li mettono in comunicazione e li elevano verso l'alto". In tale rapporto funzionale che unisce nella volontà tesa al Regno la liberazione dalle fatiche e lo spirito, il marxismo e la religione, tutte le correnti secondarie influiscono nel sistema principale e definitivo: l'anima, il Messia, l'Apocalisse in quanto atto del risveglio nella totalità, forniscono gli impulsi ultimi dell'azione e della conoscenza, e formano l'apriori di ogni politica e di ogni cultura. Ci muoviamo verso il Regno per dare a tutto il nostro colore, per affrettare, per decidere: nulla è compiuto, nulla è concluso, nulla ha un centro stabile; l'importante è raccogliere le rovine del passato, far sì che dalla storia ricresca la nostra Testa, costringere lo Stato ad accompagnare la comunità dei fratelli e infine portare il grano dell'incontro con il Sé

alla terribile festa della mietitura dell'Apocalisse: "E noi tutti, contemplando a faccia scoperta, come in uno specchio, la gloria del Signore, siamo trasformati nella stessa immagine, di gloria in gloria, come per lo Spirito del Signore".¹⁷ Poiché grande è la nostra potenza. Solo i malvagi esistono in virtù del loro Dio, mentre i giusti, in virtù dei quali Dio esiste, hanno nelle loro mani la santificazione del Nome, la possibilità di chiamare per nome quel Dio che in noi agisce e preme, la porta presagita, la domanda più oscura, l'intimo esuberante che non è un fatto ma un problema. E queste sono le mani della nostra filosofia che evoca Dio, le mani della verità come preghiera.

Note

1. "Ciò che il partito comunista ha fatto prima dell'ascesa di Hitler era giusto; solo ciò che non fece era sbagliato; sbagliato, per esempio, che non notasse l'ubriacatura e non accettasse il montage che catturava la fantasia. Fece così uso, nella sua propaganda, d'una lingua che non raggiungeva i ceti a cui si rivolgeva. I concetti di ubriacatura, montaggio, espressionismo sarebbero dovuti entrare nel movimento. Avrebbero dovuto contribuire a rifunzionalizzare la sua lingua e i suoi contenuti. I nazisti ci hanno continuamente derubato; vivevano del fatto che noi avevamo abbandonato i territori della grande tradizione rivoluzionaria, conservandone al massimo i nomi, come Spartaco. La dottrina del Dritte Reich (Terzo Regno) risale a Gioacchino da Fiore, dal xni secolo. È questa la prima dottrina rivoluzionaria citata ancora da Lessing e ricorrente in Dostoevskij. Moeller van der Bruck ha rielaborato Dostoevskij nella stesura del suo libro *Das Dritte Reich*. L'espressione usata da Heine e anche da Ibsen, circola un po' dappertutto. I nazisti, infine, l'hanno assunta e banalizzata, insieme al numero tre. Il numero uno sarebbe costituito dal Sacro romano impero, cui seguirono l'impero guglielmino (numero due) e quello hitleriano (numero tre). Quest'ultimo si autodefinisce Terzo Reich, con un eccezionale effetto propagandistico. [...] Attraverso Lessing questo concetto passò nella propaganda politica. Questo è all'incirca il problema formulato in *Erbschaft dieser Zeit*" (Ernst Bloch, *Marxismo e utopia*, tr. it. modificata, pp. 90-91). A proposito dell'incapacità dimostrata dal KPD durante la repubblica di Weimar di fondere insieme nel presente della sua azione politica la sovracontemporaneità (tibergleichzeitig- keit) del proletariato rivoluzionario e la noncontemporaneità (Ungleichzeitigkeit) degli strati contadini e piccolo-borghesi, Ernst Bloch dichiarava nel 1965 a Michael Landmann: "Vi è un razionalismo che annienta tutto meno se stesso. Per la sua mancanza di fantasia e di simboli, la ricevuta fa il trionfo dei nazisti. I nazisti lavoravano magnificamente con ingenua furfanteria con gli archetipi (Terzo Regno, cinque minuti prima delle dodici e altri ancora). E tuttavia vicino alla ratio cartesiana ne esiste ancora un'altra, quella cavalleresca" (Ernst Bloch zu ehren: *Beiträge zu seinem Werk*, a cura di Siegfried Unseld, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1965, p. 368). Parlando della sua attività in Germania, a Lipsia, nel secondo dopoguerra dal 1949 Bloch dichiarava: "All'inizio andava

molto bene. Pur non essendo membro del Partito comunista e neppure del SED i miei libri vennero pubblicati nella RTD Ci furono di certo sul piano filosofico alcune divergenze di opinione. Ero conosciuto come hegeliano; nell'Unione Sovietica di allora, sotto Stalin, Hegel era considerato un rappresentante della reazione. Il mio libro su Hegel, che pubblicai in quel periodo, venne fortemente criticato. Gravi divergenze emersero quindi, a livello politico, in occasione dello scoppio delle agitazioni in Polonia e in Ungheria. [...] Il 1961 fu l'anno della costruzione del muro. Venni anzitempo messo a riposo; mia moglie, che era membro della SED, venne espulsa dal partito. A partire dalla rivolta ungherese del 1956 mi si accusava ininterrottamente di deviazionismo e di revisionismo. Al momento della erezione del muro di Berlino mi trovavo in vacanza in occidente. Decisi di non fare più ritorno, dacché temevo di non potere né esprimermi liberamente né pubblicare più nulla nella RTD. Esisteva anche il pericolo che non potessi far pervenire da Lipsia nessun manoscritto al mio editore Suhrkamp in Germania occidentale. Alla fine qualcuno ha portato i miei scritti qui in occidente" (Marxismo e utopia, tr. it. modificata, pp. 132-133).

2. Le considerazioni biochiane sullo Stato ripropongono il problema dello Stato di diritto nel tardocapitalismo. Il nesso democrazia-socialismo implica da parte del movimento rivoluzionario la capacità di una costante trasformazione delle strutture della democrazia borghese fino alla rottura rivoluzionaria. "In Occidente è senza dubbio ancora fecondo il ventre da cui il fascismo nacque, e in Oriente il nemico mortale fascista poté comparire ed è comparso sufficientemente a lungo e non senza motivo nella forma del suo avversario" "Stufen und Grenzen der Verantwortung" (1962) in Widerstand und Friede, p. 68). Già nel 1962 Ernst Bloch poneva all'ordine del giorno la necessità di un movimento rivoluzionario che sapesse unire nella sua prassi e nella sua teoria la lotta per la democrazia e per il socialismo nel mondo occidentale e in quello orientale. Nel 1966 in occasione della promulgazione delle leggi d'emergenza nella Repubblica federale tedesca, Ernst Bloch, in una manifestazione tenutasi a Francoforte il 3 ottobre 1966, ricordando l'art. 48 introdotto da Hugo Preuss nella costituzione della Repubblica di Weimar, dichiarava: "A parole egli voleva parimenti proteggere la democrazia borghese in caso d'emergenza ed essa venne giuridicamente sospesa nel paragrafo che l'eliminò nell'emergenza, finché vennero i nazisti e la sospesero realmente" ("Notstand jetzt", in Widerstand und Friede, p. 81).

3. L'osservazione di Bloch su Marx è tanto più giusta se si fanno emergere le aporie dell'analisi marxiana delle merci come ha fatto ad esempio Alfred Sohn-Rethel nel suo Lavoro intellettuale e lavoro

manuale, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1977, ponendo in luce come in Marx non vi sia alcun principio esplicativo della genesi della soggettività intesa come soggettività dell'intelletto separato e dell'"attività astratta" nel senso della prima tesi su Feuerbach.

4. Questa affermazione di Bloch risulta tanto più vera se si pensa allo sviluppo del marxismo nelle nazioni in cui è diventato ideologia e terrorismo di Stato. Così spiegava Bloch nel 1965 la sua affermazione del *Geist der Utopie*: "Significa che la critica della ragione pura è una resa dei conti e una determinazione del limite della pura ragione teoretica, del determinismo newtoniano. In Kant in quanto critica della legalità fisica, in Marx in quanto critica della legalità economica. La critica della ragion pratica, in Kant quindi della ragione morale, si volge alle idee dell'incondizionato che non emergono nel mondo, che non sono conoscibili mediante i fatti, ma sono pensabili e offrono così per postulati contenuti del pensiero che sono universalmente validi e necessari e non costituiscono conoscenze nel senso della teoria delle scienze della natura, con orizzonti nei quali secondo l'elaborazione kantiana hanno un posto sia l'affetto sia la logica della speranza. La critica della ragion pratica in questo senso, come una prospettiva che va al di là del prossimo piano quinquennale, come una prospettiva del verso-dove e dell'a-che-scopo di tutto il movimento della libertà non è affatto elaborata nel marxismo" ("*tfber ungeloste Aufgaben der sozialistischen Theorie*", in *Gespräche mit Ernst Bloch*, hrsg. R. Traub, H. Wieser, 1975)

5. Nell'Ateismo nel cristianesimo Bloch si sforza di dimostrare come la vera critica della religione non è la sua semplice negazione perché l'homo absconditus e il Regno in tutta la loro profondità occupano il posto lasciato libero dall'ipostasi Dio.

6. Yisràèl Bàal Shem (1700-1760), il Maestro del Santo Nome, è il fondatore del chassidismo moderno. In italiano cfr. Martin Buber, *La leggenda del Bàal Shem*, tr. it. di Dante Lattes, Milano, Gribaudi, 1995; Gershom Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, tr. it. di Guido Russo, Milano, Il Saggiatore, 1965.

7. La veggente di Prévorst è un libro di Justinus Kerner pubblicato a Stoccarda nel 1829 (tr. it. di Bianca Romagnoli Giliotti, Roma, Ed. del Gattopardo, 1972). Prévorst era un piccolo villaggio vicino alla città di Lowenstein nel Wurttemberg in cui abitava Frederica Hauffe, la veggente di Prévorst, figlia del guardiacaccia del distretto forestale. Justinus Kerner curò per tre anni, dal 25.11.1826 al 2. 5.1829, la Hauffe, studiando tutti i fenomeni della sua malattia e riunendo gli elementi in un libro che produsse in Germania una grande sensazione raggiungendo cinque ristampe in pochi anni. Lo stesso D.F. Strauss, il celebre autore della *Vita di Gesù*, racconta commosso una sua visita a Kerner in cui assistette al sonno magnetico

della donna.

8. Il concetto di Seelenwanderung, metempsicosi, corrisponde alla dottrina cabalistica Gilgul. Tale dottrina è d'origine orientale ed è stata elaborata in un sistema da Isaak Lurja (1534-1572). Si diffuse nell'ambiente della Cabala nello stesso periodo in cui i catari, che la sostenevano, ebbero la loro maggior diffusione nella Francia del sud. Il chassidismo l'ha ripresa sostenendo che le anime staccatesi dal corpo dopo la morte entrano in corpi non solo umani ma anche animali, vegetali e minerali. L'anima inoltre può penetrare anche in un corpo già animato (Jbbur) per compiere una determinata azione o per possederlo in modo salvifico o demoniaco (Dibbuk).

9. Si tratta di una traduzione (Targumin) anonima del testo del Pentateuco a opera di diversi autori. Onqelos corrisponde alla trascrizione ebraica del nome greco di Aquila, il proselito ebreo che fu autore nella prima metà del I secolo d.C. di una traduzione greca della Bibbia.

10. Si tratta di un brano di Conrad Ferd. Meyer tratto dalla sua opera *Huttens letzte Tage* (1871).

11. Friedrich Gottlieb Klopstock, *Messia*, canto xii, tr. it. di Iginia Benedetti Cardelli, Torino, Utet, 1962, p. 364.

12. "E finché non hai conquistato / questo: muori e diventa!, / tu sei solo un ospite opaco / su questa oscura terra." (Johann Wolfgang Goethe, "Beato struggimento", in *Divano occidentale-orientale*, tr. it. di Roberto Fertonani ed Enrico Ganni, Milano, A. Mondadori, 1997, p. 49).

13. Il I libro del celebre trattato in cui Maimonide nel XII secolo riassume e sistematizza il Talmud comincia così: "Al fondamento del fondamento e il sostegno della saggezza consiste nel sapere che il Nome esiste e che è l'essere primo". Il termine che designa la divinità è precisamente il termine Nome che è un termine generico in rapporto al quale i differenti nomi di Dio sono individui. Dire Dio come noi lo diciamo in italiano, o dire Gott in tedesco o Bog in russo è nel Talmud dire R Santo sia benedetto. Si tratta di una nominaliz-zazione di un attributo, la santità, per mezzo di un articolo. La santità evoca nel pensiero rabbinico prima di tutto la separazione come la nostra parola assoluto. Tutto questo non esclude l'esistenza di almeno un oggetto sul quale il Nome Ineffabile compare scritto per intero. Lo si può trovare inciso sull'*even-shetijah*, la pietra che l'Eterno pose al centro dell'universo. Le fondamenta del mondo poggiano su questa pietra sorretta dalle Sublimi Lettere che impediscono all'abisso di sommergere la terra. Possedere il Nome Ineffabile di Dio equivale nel linguaggio della Cabala a possedere il segreto per la conoscenza del Tutto.

14. Fédor Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, tr. it. di Maria

Rosaria Fasanelli, Milano, Garzanti 1974, p. 261.

15. La Shekhinà indica la gloria di Dio o meglio la divinità che abita nel mondo. L'essenza divina che invece non abita nel mondo ma riposa totalmente in sé si chiama Elohut e significa la divinità in quanto non può venir in alcun modo conosciuta dall'uomo. La Shekhinà è anche Dio che sopporta il mondo, la caduta dell'uomo, del popolo di Israele e segue la creatura nella regione oscura dell'esilio. L'uomo che crea l'unità in se stesso fra il regno del pensiero e il regno dell'azione influisce sull'unità fra il regno del pensiero e il regno dell'azione, cioè fra Dio e la sua creazione in cui Dio fa abitare la sua Shekhinà. Ma l'immanenza della Shekhinà non mette assolutamente in questione la trascendenza della divinità.

16. Apocalisse 3, 5.

17. II Cor. 3,18.

Appendice

Contestuale allo Spirito dell'utopia

Intervista con Ernst Bloch
a Tubinga il 1° settembre 1974¹

Scritto in piena guerra, iniziato nel 1915 e concluso nel 1917. Sul suo legame con l'espressionismo, peraltro innegabile, si è già fatto troppo chiasso. Scritto contro la Prussia, contro l'Austria, indulgente con l'Intesa, relativamente indulgente, ma violentemente polemico contro il contesto capitalistico e imperialistico.

L'opera consiste di più parti:

- 1) "Intenzione";
- 2) la parte centrale: "L'incontro con il Sé" (Selbstbegegnung). Comincia così: "Una vecchia brocca". Essa è già un incontro con il Sé. Io inerisco alla vecchia brocca. Una brocca a uomo barbuto della regione renana, che risale sino ai Romani. Un'opera singolare. Di questo incontro con il Sé nello Spirito dell'utopia è detto: "Non tutte le pozzanghere mi inzaccherano, non tutte le stecche mi costringono alla piega voluta. Ma posso certamente essere formato a misura della brocca e in realtà mi vedo come qualcosa di bruno, fatto in maniera bizzarra, simile a un'anfora nordica; e non solo per mimesi e semplice empatia, ma anche perché grazie a essa divento, per parte sua, più ricco e presente, e in quest'opera in cui il mio Io è contesto continua la mia educazione a me stesso".² Qui non mi esperisco in un uomo, in un'opera d'arte; la brocca non è un'opera d'arte. Eppure "anche qui come in un'opera d'arte ci si sente proiettati in un lungo corridoio in pieno sole, che termina con una porta. Questa non è un'opera d'arte, la vecchia brocca non ha nulla di artistico in sé, ma un'opera d'arte dovrebbe almeno apparire così per essere tale, e sarebbe già molto".³ E così si conclude la faccenda della brocca che sta su una finestra come in vetrina. Ogni frase sulla brocca ha un legame segreto con ciò che segue.

Segue poi la "Produzione dell'ornamento". Essa è influenzata dall'espressionismo. Che cos'è l'"ornamento"? Quale forma mascherata ci viene incontro negli ornamenti? Perché in Egitto l'ornamento è come un cristallo, mentre il gotico e il barocco, che in questo caso è prossimo al gotico, traboccano di un ornamento inquieto, lussureggiante, tendente verso l'alto? Come e perché nell'architettura contemporanea è scomparsa del tutto la capacità di produrre ornamenti? E perché mai essa è divenuta così geometrica e

geometrizzante? Che cosa ci dice la commozione che possiamo provare nei confronti di un ornamento sulla nostra forma mascherata, che nell'architettura ci viene incontro come un voler-diventare come cristallo, per esempio nell'egizio e in tutto ciò che gli è prossimo? oppure come un voler-diventare come vita, resurrezione, culminando nel gotico? Qual è il significato filosofico di "ornamento" (Ornamenti? Non è certo decorazione (Zierat), vezzo (Schmuck), nel senso semplice, banale e forse secolarizzato, ma è un guardare, un camminare verso di sé. In questo acanto, o nella pietra gotica dalle traforature ornamentali, ci viene incontro la nostra forma (Gestalt), la nostra essenza, la nostra essenza umana e tutto ciò culmina nel barocco per scomparire poi completamente, lasciandoci i trucchi decorativi del Grtinderzeit.⁴ Quali allusioni contiene l'arte ornamentale al nostro futuro e che cosa ci dice sulla nostra natura alla Raspar Hauser,⁵ natura che siamo, poiché non sappiamo chi siamo? "Non sappiamo donde veniamo. Non sappiamo dove andiamo. Stupiamo di essere felici." Questo vecchio proverbio contadino si trova spesso inciso sulle antiche case bavaresi barocche. L'ornamento è comunque una prima indicazione mascherata della possibilità di esperire qualcosa nell'arte figurativa; la sua categoria riassuntiva è: "tentativo di un incontro con il Sé".

Segue poi la terza parte: "Filosofia della musica". È un'ampia esposizione del problema: che ne è del linguaggio nella musica?

Perché ognuno crede di comprenderla e tuttavia nessuno sa che cosa essa significhi o quale sia il significato di una melodia?

Eppure la si comprende. Perché la musica può andare con ogni testo? Perché è come una prostituta che può andare con ogni testo? Persino in Bach. Tutto ciò viene costruito come problema nella parte musicale dello Spirito dell'utopia insieme a una trattazione storiografica della storia della musica, a un esame di singoli capolavori sintomatici e a un'esposizione sistematica che contiene una filosofia della musica, un'ermeneutica della musica, una semantica delle forme musicali e della melodia, concludendo che la musica, non senza motivo, è la più giovane delle arti. È comparsa, novissima, nella tarda sera della nostra storia dell'arte. Fu nel XIV secolo che per la prima volta, almeno come polifonia, si tentò la musica. Quest'arte novissima non ha forse in sé, nel suo linguaggio, qualcosa di infantile? Essa balbetta, un caldo ciangottio di bimbo che non ha ancora trovato la parola. Quando penetrerà il linguaggio nella musica? Quando cominceremo finalmente a comprenderla in modo chiaro? Quando potremo infine sentire con chiarezza Beethoven, ascoltandolo e comprendendolo come una parola detta? Nel suo permanere aperta la musica è una spedizione in utopia, nell'utopia di noi stessi. Perciò anche in essa echeggia l'incontro con il Sé.

Segue "La forma del problema incostruibile" (Die Gestalt der unkostruierbaren Frage). Noi abbiamo molti problemi, siamo pieni di problemi, ma alcuni di essi hanno un'estrema profondità e spesso non ce ne accorgiamo. Sono domande che insorgono specialmente nel periodo della pubertà, quando l'abitudine frettolosa e la routine non le hanno ancora inquadrato. Se approfondiamo la scienza e la filosofia, c'imbattiamo nel fatto singolare che un nuovo modo importante e rivoluzionario di porre i problemi scaturì da cose assai piccole che ci ricordano il nostro domandare giovanile. Il costante attacco del filosofare è, insomma, lo stupore (Staunen). Sia Platone sia Aristotele dicono che il {kxu|jà;etv, cioè lo stupore, il meravigliarsi, sia l'inizio della filosofia. Questo stupore è il domandare ancora indefinito, che all'interno della filosofia e della scienza urta con un gran numero di risposte già disponibili e con un modo di rispondere scolastico e stereotipato. Ci si trova nella situazione di chi vuole comprare qualcosa senza sapere ancora che cosa. Noi ci struggiamo per qualcosa, cerchiamo qualcosa, ci muoviamo verso qualcosa. Andiamo in un grande magazzino (a esso corrisponde la storia delle scienze) e lì i commessi ci offrono di tutto. Ma vogliamo qualcosa che non sappiamo cosa sia. Brecht lo ha espresso in Mahagonny con la breve frase: manca qualcosa. Cosa mancava, Jimmy non poteva dirlo, ma manca qualcosa ed egli cerca quello, mira a quello. Gli vengono offerti pantaloni a coste, scarpe, pipe, armadi, tabacco, sigarette, case, condomini. Ma non era questo l'obiettivo dei suoi desideri. Egli continua a non sapere cosa desidera e cosa vuol comprare. Infine gli rifilano qualcosa che è disponibile, e Jimmy, abbandonato dal suo stupore, dalla sua eccitazione e dalla sua meraviglia, si accontenta e se ne va. La sua domanda originaria è caduta nell'oblio. C'è un romanzo intitolato Pan, peccato sia di Hamsun, in cui in una situazione simile viene data una singolare risposta. Parla di un ufficiale in congedo, Thomas Glahn (o Klan come si dice in norvegese), che si ritira in solitudine e riceve la visita di una fanciulla. Ella gli chiede: "Non è troppo solitario quassù" e Glahn risponde "Pensi a questo. Talvolta vedo la mosca azzurra. Già, tutto questo a sentirlo sembra un nonnulla, non so se lei comprende." "Sì, sì, comprendo." "Già. E talvolta guardo l'erba e l'erba di rimando forse guarda me, che ne sappiamo noi? Guardo una singola foglia d'erba, tremola un poco, e ciò mi sembra che sia qualcosa. Tra me penso: ora, ecco qui questa fogliolina d'erba che trema! E se è un pino quello che guardo, allora esso ha forse un ramo che mi fa un poco pensare anche a lui. Ogni tanto incontro uomini sulle alture, capita talvolta..." "Sicuro" disse la fanciulla e si drizzò. Caddero le prime gocce di pioggia. "Piove" disse Glahn. "Già, pensi, piove", disse anche lei e si incamminò".⁶Questo passo è una bella illustrazione del fatto che improvvisamente si viene presi dallo

stupore, ad esempio perché piove. Se la fanciulla fosse andata nel magazzino della scienza, sarebbe stata indirizzata da un meteorologo che le avrebbe spiegato la pioggia: alta pressione atmosferica, bassa pressione atmosferica e così via. Non è questo, però, che la fanciulla voleva sapere e che riguarda soprattutto l'oggetto dello stupore: "Pensi, piovel". "Perché vi è qualcosa e non piuttosto nulla?" Questa è una domanda analoga, tipica dei dodici, tredici, quattordici anni, che insorge in tutti a quest'età. Ma se pensassimo che esistesse solo il nulla, ci chiederemmo: "Perché vi è nulla e non vi è qualcosa?". È ben difficile uscire dal cerchio. Le domande grandi e straordinariamente singolari, quindi piccole, per le quali non v'è risposta, sono quelle che tutti noi abbiamo sulle labbra e che la risposta immediata fa dimenticare e differisce. Il primitivo stupore dei diciassette anni viene però di solito dimenticato anche se con esso comincia il filosofare. Nel capitolo conclusivo de "L'incontro con il Sé" si è cercato di trattare la regione ancora sconosciuta dello stupore, che può abbracciare con gran forza anche grandi oggetti e fa sì che grandi dati ci gettino nella meraviglia e in domande che esigono tutta la nostra attenzione; regione che siamo soliti indicare in modo troppo piatto e insieme generico con l'espressione "enigma del mondo". Possono essere anche oggetti veramente grandi, come lo squillo di tromba nell'ultimo atto del Fidelio, quando il governatore Pizarro, armato di coltello, vuole scagliarsi su Leonore, venuta per liberare Florestan, suo marito. Lei gli strappa improvvisamente la pistola e gliela punta contro. Così in Beethoven. "Ancora un passo e sei morto!"⁷ Alla parola "morto" giunge dall'alto il segnale di tromba. È giunto il ministro da Siviglia, già è davanti alla porta della fortezza con il suo seguito. Il governatore è costretto a risalire e Florestan è salvo. In forma grande e forte come uno squillo di tromba può essere annunciata improvvisamente la salvezza, inaspettata e immensamente attesa. Non è necessario che il segnale sia dato da una parola pronunciata incidentalmente come "piove", perché compaia qualcosa che prima non si era notato; anche grandi oggetti possono suscitarlo. Questa sezione dello Spirito dell'utopia si chiude con una carica di altissima utopia e nelle sue pagine centrali accenna ed espone i due concetti principali dell'opera. Il primo è "la tenebra dell'attimo appena vissuto" (das Dunkel des gerade gelebten Augenblicks), "la tenebra dell'hic et nunc" (das Dunkel des Jetzt und Hier). Il secondo è "il sapere non ancora conscio" (das noch nicht bewusste Wissen) e "il non ancora divenuto" che gli corrisponde (das noch nicht Gewordene). Entrambi i concetti sono perifrasi dell'utopico che diventano definizioni se vengono determinate più esattamente; le tiene unite la categoria del "Non-ancora" (Noch-nicht). Tale categoria entra nei sogni a occhi aperti di noi tutti. Quando un piccolo impiegato torna a casa dal lavoro, forse

sogna di uccidere il capo ufficio o di ammazzare la moglie o qualcosa di simile. I suoi sogni possono anche essere più belli e più luminosi. Nessuno di essi, però, coincide con il sogno notturno. Il sogno diurno (Tagtraum) non è il preludio del sogno notturno, come dice Freud, ma si riferisce a una regione tutta particolare: non al "Nonpiù" come l'inconscio di Freud, ma al Non-ancora, che tuttavia ha anche un essere; posso infatti parlare di un Non- essere-ancora (Noch-nicht-Sein). L'essente non ancora conscio (noch nicht bewusst Seiendes) e il Non-ancora divenuto appaiono nel mondo come tendenza verso qualcosa che non c'è ancora se non, appunto, come tendenza. Con il Non-ancora abbiamo delineato il secondo concetto. Chiariamo ora il concetto principale indicato per primo, "la tenebra dell'attimo appena vissuto". Con esso vogliamo dire che, nel punto in cui ci troviamo in ogni attimo, non vediamo. Abbiamo un presentimento di questo attimo solo quando è passato, oppure prima, quando ancora lo attendiamo. In genere tutto il mondo è percorso dalla tenebra dell'immediato che si manifesta nel nunc della sua forma temporale e nell'hic della sua forma spaziale. Possiamo paragonare questa tenebra al punto cieco del nostro occhio, dove il nervo ottico entra nella retina e non vediamo nulla. Solo quando si va un po' più in là del punto cieco, noi rivediamo la punta della matita che gli passa vicino. Questo esempio ci dà un'idea della tenebra dell'attimo vissuto. Ne "L'incontro con il Sé" la domanda suona: la tenebra dell'immediato ha la sua radura nel problema incostruibile? Tenebra e problema incostruibile coincidono? Queste singolari forme sono identiche al punto che l'enigma e, miticamente, il misterico di una cosa non stiano lassù in alto, distanti da noi, troneggiando imponenti nell'ai di là, oltre ogni immanenza? Tenebra ed enigma devono essere compresi in questa prospettiva che trascende ma non è trascendente (transzendent),⁸ poiché costituiscono l'immanenza più intima di ciò che è. Tale immanenza può apparire affatto piccola, può essere affatto piccola e soprattutto affatto vicina. Alcuni proverbi lo esprimono: "Ai piedi del faro non vi è luce", oppure "Nessun tessitore sa quello che sta tessendo", oppure "Nessuno è profeta in patria". Congiunta con essi è la prossimità che ci fa ciechi. Proprio nella prossimità si nasconde l'enigma, il singolare mistero che qualcosa è; esso deve essere strappato alla prossimità, all'immediatezza, alla cattiva immediatezza e posto a una certa distanza da noi. Nel dramma Pandora di Goethe⁹ si racconta di come Epimeteo, fratello di Prometeo, veda nel dormiveglia venirgli incontro la figlia Elpore. Solo finché rimane nel dormiveglia Epimeteo può vedere Elpore, che è una forma del suo struggente desiderio e si muove e gli appare in un sogno diurno, ma non è identica a un sogno notturno. "Vieni presso, vieni" dice Epimeteo. Ella esita. "Più vicina." La fanciulla si avvicina ancora di un passo.

Epimeteo dice: "Così: ancor più". Ma poi: "Non ti ravviso più". "Me lo pensava io bene", dice la figlia e retrocede. A questo punto Epimeteo la rivede. Da questo breve passo possiamo trarre qualcosa di fondamentale: l'immediato ha bisogno di mediazione per essere visto e soprattutto per essere pensato. Ma la parola d'ordine (Losungswort) e quella risolutiva (Lösungswort) prese insieme, parola d'ordine e soluzione dell'immediato, possiamo trovarle in determinate impostazioni del problema, seguendo la metodica sistematrice delle nostre scienze e il suo ordine riduttivo, che somigliano all'allestimento di un armadio della biancheria? No; piuttosto dobbiamo indagare all'interno di un tipo di interdisciplinarietà trasversale che può trovare ciò che essenzialmente intende nel meno appariscente (Unscheinbaren). La musica, in cui l'inteso appare e tuttavia non appare, è un campo particolarmente significativo. A partire di qui la domanda si volge a ciò che intendiamo per regno della libertà, per società senza classi, in tutti i sogni diurni di una vita migliore e più identica, non essendo ancora questa presente. Eppure può sempre essere intesa, e può manifestarsi oggettivamente una tendenza (*Tendenz*) verso di essa e una latenza (*Latenz*), cioè un essere-nascosto, dell'oggetto.

Viene poi la parte conclusiva dello Spirito dell'utopia, il cui titolo épatant corrisponde a tutta l'atmosfera del 1914-1915, del Blaue Reiter e della pittura e poesia espressioniste di quegli anni: "Karl Marx, la morte e l'Apocalisse", ovvero sulle strade del mondo lungo le quali l'interiore può diventare esteriore e l'esteriore come l'interiore. Marx esprime un pensiero analogo nei Manoscritti economico-filosofici quando parla di naturalizzazione dell'uomo e umanizzazione della natura. L'interiore deve diventare esteriore (das Inwendige soll auswendig werden), quindi naturale, ma nello stesso atto l'esteriore deve diventare come l'interiore. Il "come" è decisivo e si volge contro l'idealismo soggettivo e quello oggettivo, non potendosi mai spacciare l'esteriore per l'interiore, neppure in the long run. Può invece solo adeguarsi all'interiore. E ciò accade quando l'intimo di tutto e non solo il nostro si manifesta nell'esteriore. L'esposizione delle strade del mondo fa i conti con la guerra, in quanto guerra contro Marx e contro il marxismo. Viene inoltre trattata la morte, che è la più forte antiutopia, perché il suo contraccolpo tronca tutte le mediazioni. Essa non è l'ultima parola, vi è una realtà che le è extraterritoriale, cioè il Non ancora divenuto che non può trapassare come il divenuto. Di qui la trattazione dell'Apocalisse, espressione mitica del fatto che la genesi non sta all'inizio del mondo, ma sorge alla sua fine. Il mondo giusto e la sua giusta verità non sono ancora apparsi. Esso corre il grande pericolo di mancare se stesso nel suo manifestarsi e di diventare qualcosa di totalmente diverso dal giusto. L'Apocalisse, l'escatologia,

la dottrina delle cose ultime, è dunque strettamente congiunta con la questione assai problematica della meta finale (Endziel) verso cui tutto tende. È gravida di pericolo e deve essere avulsa dal suo stadio mitico e mitologico. Qui è in gioco soprattutto una mediazione e deve apparire uno stretto intreccio di mete lontane (Fernzielen) e di scopi prossimi (Nahzielen). Una mediazione dell'immediato è ora il problema e il compito: l'immediato che non può vedersi e comprendersi, deve manifestarsi nelle mediazioni del processo universale, perché gli occhi si aprano e quindi si realizzi non solo un incontro con il Sé, ma anche un incontro con il mondo, cioè un incontro del mondo con se stesso. Il mondo è un eccezionale esperimento di se stesso, un esperimento che non è né riuscito né fallito. Così conclude lo Spirito dell'utopia; esso contiene, come già indica il termine "Apocalisse", elementi teologici secolarizzati e tenta di rimettere sui piedi il teologico insieme al problema del finis e della finalità, e quindi del termine e dello scopo del tutto. Il luogo in cui tali problemi finali possono per la prima volta essere discussi e riuscire mediabili è rappresentato dal marxismo e dall'anticipazione di una società senza classi non ancora presente, non ancora oggettivamente esistente. Ma se i presagi e l'utopia che attraversano il mondo sono purtroppo ancora dei fantasmi, è tuttavia presente un'invariante della direzione, il cui contenuto non è ancora attuale. Lo Spirito dell'utopia cerca la strada di questa invariante, carico di "Sturm und Drang" dall'inizio alla fine. Iniziato a ventinove anni e scritto come una rapsodia in due anni, è ricco del sapere che viene dal passato, di esempi significanti; contiene anche un capitolo centrale sull'atmosfera filosofica di questo tempo,¹⁰ in cui si spiega perché il presente risulti incomprensibile a un modo di vedere puramente contemplativo. Per la scientificità contemplativa, le cose che si possono conoscere con la massima sicurezza sono le più remote, poiché sono tanto più fisse. Presente e futuro presi insieme, non potendo essere guardati e trattati in modo contemplativo, hanno invece bisogno, per il loro concetto completo, della prassi e della decisione della volontà in essa presente, quindi della mediazione marxista tra teoria e prassi. Tale è il corso della scoperta in cui l'utopia diviene in sostanza una pre-apparizione,¹¹ ben più di quanto non accadesse nelle teorie degli Stati ideali, in cui l'isola meravigliosa del nostro struggente desiderio veniva trasferita in una remota isola dei Mari del Sud, come in Tommaso Moro o Campanella. Anche i grandi utopisti a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, soprattutto Fourier e Saint-Simon, non costruiscono che la sede di una fondata immagine onirica del nostro futuro prossimo. A essi il marxismo legò la sua prassi di una trasformazione finalmente realizzabile in concreto, criticando l'astrattezza dell'utopizzare precedente e mantenendosi fedele con

tanta più forza all'orientamento verso il futuro della funzione utopica. Vale perciò la frase: "Il marxismo non è una nonutopia, ma il novum di un'utopia concreta". Questa frase non si trova in questa formulazione nello Spirito dell'utopia bensì nel Prinzip Hoffnung, ma è sostanzialmente già contenuta nella prima opera; lo stesso vale per il concetto in apparenza paradossale di un'"utopia concreta".

Quanto detto finora delinea per sommi capi il contenuto dello Spirito dell'utopia, nei limiti in cui è possibile riprodurlo in forma rapsodica e semplificata. Va dall'"Intenzione" a "L'incontro con il Sé" e ai punti in cui questo tenta di manifestarsi, per ritornare infine al contenuto dell'"Intenzione", come si ripete il tema nella sinfonia. Tutto ciò che è contenuto nell'"Intenzione" ricompare di nuovo alla fine, compiuto e arricchito dal lungo capitolo dell'"Incontro con il Sé",¹² scrutando la nostra storia e le sue opere, volgendosi all'utopia e quindi a ciò che non è riscattato, che ci attende, che non è ancora giunto e che per di più è molto minacciato. Ma noi uomini siamo al fronte del processo di attesa e di fondazione, con la nostra indagine e la nostra esigenza anticipatrice, illuminando la via davanti ai nostri passi. Un libro alla "Sturm und Drang", a dispetto di tutto, nella casa della giovinezza, della politica, della filosofia.

Note

1. Questa intervista per l'edizione italiana del *Geist der Utopie* si svolse a Tubinga nella casa di Ernst Bloch e venne concessa a Vera Bertolino, Francesco Coppelotti e Helmut G. Haasis. È stata pubblicata nel libro *Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, a c. di Arno Munster, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1977 e in *Ernst Bloch, Tendenz - Latenz - Utopie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1978, pp. 380-391.

2. Cfr. il capitolo "Una vecchia brocca", *infra*, p. 13.

3. *Ibidem*.

4. Il *Grunderzeit* (Gli anni dei fondatori) designa l'epoca che segue alla vittoria tedesca di Sedan del 1870. La Francia pagando 5 miliardi di franchi-oro contribuì ad avviare nel Reich neonato un grande sviluppo degli investimenti che portò alla fondazione in tre anni di mille società per azioni con capitale superiore a tre milioni e mezzo di marchi. Secondo alcuni storici il periodo che va dal 1849 al 1857 e segue al fallimento della rivoluzione borghese in Germania potrebbe venir considerato come una sorta di anticipazione del *GrUnderzeit* classico. Su questa problematica cfr. Giuseppe Bevilacqua, *Letteratura e società nel secondo Reich*, Milano, Longanesi, 1977.

5. Nel 1828 giunse a Norimberga, destando grande curiosità, un ragazzo di circa diciassette anni di origine misteriosa. Era assolutamente incapace di esprimersi e si comportava come se fosse vissuto sempre in segregazione. Da alcune lettere che portava con sé si venne a sapere che il ragazzo si chiamava Raspar Hauser. Alcuni cittadini si presero cura di lui e lo istruirono. Cinque anni dopo il ragazzo morì pugnalato da un ignoto assassino. All'enigmatica figura di Raspar Hauser sono state dedicate numerose opere letterarie fra cui le liriche di Paul Verlaine (*Gaspard Hauser chante*), Otto Haendler (*Kaspar Hauser spricht*), Wolf Biermann (*Kaspar Hauser singt*), Georg Trakl (*Kaspar Hauser Lied*) e i romanzi di Jakob Wassermann (*Kaspar Hauser oder die Tragheit des Herzens*) e di Peter Handke (*Kaspar*). Per Bloch l'uomo è caratterizzato essenzialmente da una "natura alla Raspar Hauser" secondo la quale le cose sono segni della sua stessa provenienza e destinazione misteriosa; le opere d'arte rappresentano ornamenti mascherati della sua figura più intima, *Sehnsucht* del volto umano che non si è ancora manifestato nella sua gloria e lotta con

l'inafferrabile, demiurgico nemico che vuole vanificare l'affermazione del nostro futuro essere uomini. "Dio parlava una fiamma soave al suo cuore: / oh uomo!" dice Trakl nella sua poesia, ma questa consacrazione oggi non può non spezzarsi tragicamente: "Argentea ricadde la testa del non-ancor-nato" (Georg Trakl, *Poesie*, tr. it. di Ervino Pocar, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 71-72).

6. Il presente brano è tratto dal romanzo *Pan* pubblicato nel 1894 dello scrittore norvegese Knut Hamsun (tr. it. di Ervino Pocar, Milano, A. Mondadori, 1941, p. 31). Bloch torna a riflettere su questa pagina di *Pan* sia in *Tracce* ("Lo stupore", p. 233) che ne *R principio speranza* (voi. I, p. 341) in relazione al tema dello "stupore come domanda assoluta". Gli scritti teorici e di viaggio, ma soprattutto i romanzi e racconti di Hamsun sono stati fondamentali per la formazione di autori assai diversi fra i quali Walter Benjamin, Henry Miller, Eugenio Montale e Thomas Mann che scrive: "Sentii ben presto che né Nietzsche né Dostoevskij avevano lasciato, nei loro paesi, un discepolo della sua statura" (Thomas Mann, "Per il settantesimo compleanno di K. Hamsun", in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a c. e tr. it. di Tommaso Landolfi, Milano, A. Mondadori, 1997, p. 944). Nel 1920 Hamsun fu insignito del premio Nobel. L'atteggiamento favorevole nei confronti del regime nazista di Quisling procurarono a Hamsun un processo che si concluse con la condanna per alto tradimento e l'internamento in una clinica psichiatrica, esperienze che stanno alla base del fondamentale romanzo autobiografico *Per i sentieri dove cresce l'erba* (tr. it. di Maria Valeria D'Avino, Roma, Fazi, 1995).

7. Cfr. *Fidelio*, atto II, scena III.

8. Secondo Ernst Bloch la "nostra tenebra in sé" ha un carattere doppio. Il primo carattere è costituito dall'attimo immediato nel quale viviamo e di cui non riusciamo a vedere nulla. Il vissuto è talmente immediato che di esso non ci è dato avere l'*Erlebnis*, poiché in esso manca quel distacco e non è ancora avvenuta quella *Drehung* ("rotazione") che sono necessari per passare alla coscienza. L'ora puntuale (*das punktuelle Jetzt*) è quindi assolutamente oscura e poiché si ripete continuamente getta la sua ombra attraverso tutta l'esperienza di vita. D'altra parte esiste la tenebra che ha un ampio futuro davanti a sé, una tenebra variopinta, lo spazio utopico del "non-ancora-cosciente". La tenebra dell'attimo vissuto si sdoppia quindi in un'oscurità stretta, dormiente e in un'oscurità aperta e piena. Lo stupore e la forma del problema incostruibile gettano la loro luce nell'oscurità vuota non per affermare la trascendenza, ma per penetrare nel mistero dell'immanenza più immanente. Lo stupore con la sua intenzione simbolica volta all'autentico tende a una cosa in sé per noi che ci libera insieme dall'agnosticismo e dalla trascendenza. E

nel quadro di un sistema aperto che si può correre l'avventura della determinazione che si radica nel quotidiano, nella cosa nascosta nel bel mezzo del normale e dell'insignificante e lo spinge al suo superamento, perché "la cosa in sé è l'immaginazione oggettiva".

9. *Dramma incompiuto* scritto da Goethe nel 1808. Cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Opere*, a c. di Vittorio Santoli, Firenze, Sansoni, 1970, p. 1067.

10. Nella prima edizione del *Geist der Utopie* del 1918, nella parte intitolata "Die Selbstbegegnung" ("L'incontro con il Sé") è contenuto un capitolo dal titolo "Über die Gedankenatmosphäre dieser Zeit", a sua volta suddiviso in cinque paragrafi: 1) "Gli edonisti"; 2) "Gli esoterici"; 3) "I filosofi mondani"; 4) "Interiorità e sistema"; 5) "Conclusione, programma e problema". Parte di questo capitolo, soppresso nella seconda edizione del *Geist der Utopie* pubblicata a Berlino nel 1923 da Paul Cassirer, venne pubblicata nel 1923 nell'opera *Durch die Wüste* riedita a Francoforte sul Meno nel 1964 presso l'editore Suhrkamp. Questo capitolo è di estremo interesse perché Ernst Bloch delinea felicemente l'originalità della filosofia utopica in un confronto con i filosofi del suo tempo da Simmel a Bergson, da Husserl a Hartmann. Il paragrafo "Interiorità e sistema", ripreso e rielaborato nelle edizioni successive del *Geist der Utopie*, stabilisce il rapporto dialettico della filosofia utopica con la filosofia kantiana e con quella hegeliana. Il confronto con i filosofi contemporanei è stato ripreso e ampliato da Ernst Bloch nell'*Erbschaft dieser Zeit*, un'opera pubblicata a Locarno nel 1935 e successivamente a Tubinga nel 1962, subito dopo aver abbandonato la DDR. In questo capitolo Bloch elabora una "teoria della conoscenza motorico-fantastica" che nega il significato del "mero pensiero, indipendente dal soggetto che lo vive e lo afferma" (*Geist der Utopie*, 1918, p. 340) e rifiuta quindi una filosofia che non sia connessa organicamente con una pratica dialettica che non assimila lo sconosciuto al conosciuto, il dover-essere all'essere, l'azione alla reazione. La filosofia non deve diventare "ancella o peggio ancora semplice concetto che raccoglie le scienze particolari" per produrre paralogismi fondati sull'empirico. Il "sistema del messianismo teoretico" costruisce la totalità in una dialettica pluridimensionale in cui prendono posto le singole sfere della "teoria della vita", della "teoria della costruzione del mondo", della "filosofia della storia", della "filosofia dello Stato", del "sistema dell'estetica", della "logica della filosofia", dell'"etica e della metafisica dell'interiorità".

11. La categoria del *Vorschein* è centrale nel "sistema del messianismo teoretico" in cui l'estetica gioca un ruolo di unificazione del sistema. *Vorschein* non è apparenza (*Schein*) e non è ancora fenomeno (*Erscheinung*). *Vorschein* è in Bloch la mediazione di ciò

che in Kant è rigorosamente distinto (cfr. Immanuel Kant, *Critica della ragion pura*, tr. it. di Giovanni Gentile e Giuseppe Lombardo-Radice, Bari, Laterza, 1966, p. 285). In Kant i prodotti dell'arte appaiono (erscheinen) "come" natura, hanno l'apparenza della natura, ma rimangono false sembianze, sdoppiamento ludico della realtà. L'ambivalenza dell'apparenza permane sempre tale, non si muta mai in una mediazione, è sempre un amore sfortunato quello che lega la ragione alla natura, la conoscenza alla storia, l'opera d'arte alla natura. L'espressione invece, e il Vorschein che ne è la traduzione categoriale, sono una mediazione storica e dialettica. In questo modo Bloch salva l'apparenza e fa dell'arte non la riproduzione della natura, ma la produzione soggettivo-oggettiva, umano-naturale dell'ornamento. Questo superamento dell'ambivalenza dell'apparenza kantiana non ci fa peraltro cadere nell'affermazione hegeliana secondo la quale "l'essenza deve necessariamente apparire" fino all'identificazione tra essenza (Wesen) e apparenza in quanto manifestazione dell'essenza (Erscheinung). La filosofia utopica salva l'apparenza senza irrigidirla alla maniera hegeliana, ma cogliendovi ciò che costituisce il preapparire di un futuro accessibile, realizzabile per quanto ancora lontano. Produttività della natura e lavoro dell'uomo si unificano nella produzione dell'ornamento perché "la cosa in sé è l'immaginazione oggettiva". La filosofia utopica propone quindi una via percorribile per superare le false alternative del realismo e dell'avanguardia, dell'irrazionalismo e del razionalismo. Nell'arte libera da illusioni, quello che conta è il Varschein allegorico: "Ora, per quanto riguarda inoltre l'allegoria, questo vero e proprio veicolo dell'arte, essa proviene, già per la sua origine, da una forma artistica, ossia dalla similitudine, e la sua essenza è l'eadem sed aliter, aliter sed eadem, che colpisce per così dire di rimbalzo in forza di analogia attraverso tempi e oggetti diversi; essa si fonda appunto, e di continuo, sulle corrispondenze interponentisi trasversalmente nel mondo... fu Benjamin il primo dopo lungo tempo, con *E dramma barocco tedesco*, a rinviare al genuino concetto di allegoria barocca -secondo questo concetto l'allegoria è un'immagine che va girando intorno in quanto plurivoca e non contiene perciò nient'altro che archetipi della transitorietà, il cui significato va sempre nella direzione dell'alteritas, a differenza del simbolo che rimane generalmente ordinato all'unitas di un senso" (Ernst Bloch, *Experimentum mundi*, p. 235).

12. L'"intenzione" fa sorgere nella situazione apocalittica il principio di una nuova filosofia della storia che è insieme ermeneutico e dialettico: "l'incontro con il Sé" (Selbstbegegnung). La Selbstbegegnung articola il senso della storia perché fa comprendere che sia l'assoluta perdita del Sé sia l'identità del Sé con se stesso sono una vanificazione della storia in quanto impediscono la comprensione

di quell'eccesso nel passato che penetra nell'attualità del presente e figura anticipando il futuro. La Selbstbegegnung illumina il Vorschein e ne viene illuminata perché gli oggetti ci si svelano come l'espressione di un Sé che non ha ancora incontrato se stesso e della cosa in sé che fermenta e urge nella natura. L'uomo è un poter essere, qualcosa che non è ancora stato trovato, e l'essenza delle cose non è preordinata e non inerisce alle cose stesse, ma viene sperimentata soltanto nel Vorschein utopico. Non solo sussiste rottura tra pensiero ed essere, ma il soggetto non è identico con se stesso e le cose non hanno ancora svelato la loro essenza. La Selbstbegegnung apre a una filosofia utopica che ha come centro il potenziale autotrascendimento dell'esistenza umana. Come il Vorschein anche la Selbstbegegnung non è più illusione e non è ancora fenomeno. La Selbstbegegnung ci fa anche comprendere che non c'è storia senza utopia, poiché solo il Vorschein utopico libera dal nichilismo e dalle escatologie realizzate siano esse di carattere razionalistico, volontaristico o fideistico. Solo l'infinita apertura della Selbstbegegnung che poggia su un radicale "Tanto peggio per i fatti" può fondare la filosofia della storia nella pratica della libertà: "A tutte queste esperienze vitali e soprattutto a ogni concentrazione creativa che si manifesta nella profondità intenzionale dei simboli, appartiene un certo sovrappiù che non si fonda su qualcosa di esterno: il sovrappiù moralmente mistico del significato dell'esistenza in sé" (Spirito dell'utopia, cfr. infra, p. 249).

Nota critica

Ernst Bloch negli anni Settanta

Contro la guerra, per la rivoluzione

Lei non ha mai cercato una risposta definitiva a qualcosa, mai. L'assoluto le rimase sempre completamente sospetto e precluso, anche la tensione verso di esso le era sconosciuta. Ma ora, evviva! il suo assoluto metafisico l'ha finalmente trovato: è la trincea tedesca!.¹

Con questa lettera scritta allo scoppio della prima guerra mondiale Ernst Bloch rompeva il rapporto che lo aveva legato a Georg Simmel, ai cui colloqui in Heidelberg aveva incontrato anche Georg Lukàcs. Di fronte allo scoppio della guerra

lo stesso Max Weber partecipò al generale entusiasmo per la guerra ed al suo inizio, nel 1914, ci accolse in uniforme di ufficiale della riserva. Fra i partecipanti al seminario c'eravamo, tra gli altri Lukàcs, Jaspers, Radruch, Lederer ed io.²

E fu proprio all'inizio della guerra che si sciolse quella sorta di simbiosi che da due anni legava Ernst Bloch a Georg Lukàcs:

Questa guerra divenne un fattore decisivo per lo sviluppo di ognuno di noi. Per lui il legame con il movimento comunista fu insieme un appoggio e un rifugio. Nel periodo della Repubblica dei consigli della «Commune di Budapest» non lo rividi più.³

In seguito Bloch fu mandato in Svizzera da Max Weber a scrivere un articolo sulle utopie politiche elvetiche per la rivista *Zeitschrift für Sozialphilosophie und soziale Theorie* curata dallo stesso Weber, Werner Sombart ed Emil Lederer.

Era il 1917. Questo lavoro costituiva anche il mio sostentamento economico in Svizzera. L'articolo apparve nel 1918 ma incontrò l'opposizione della cricca intorno a Max Weber e soprattutto di sua moglie Marianne perché terminava con la presentazione positiva delle intuizioni pacifiste ed anarchiche di Hugo Ball. In quel periodo io ero pacifista, deciso avversario della guerra e schierato contro la Germania. A Zimmerwald si era discusso in lungo e in largo chi fosse responsabile di questa guerra; si sosteneva la tesi che si trattasse di un conflitto tra potenze imperialistiche diverse, tanto da non poter dire quale fosse più colpevole dell'altra. Per me non sussisteva il minimo dubbio che a questa guerra aveva spinto soprattutto la Germania.

Il che non significa che Ernst Bloch difenda la democrazia dei

governi borghesi dell'Intesa. Egli ritiene che la rivoluzione socialista supponga la radicalizzazione della pratica democratica fino alla rottura rivoluzionaria del sistema capitalistico. Non si tratta di difendere le istituzioni delle repubbliche borghesi di per se stesse, ma di acuire in esse fino alla rottura rivoluzionaria la contraddizione tra logica del citoyen e logica del bourgeois: bile. È differente se uno Stato ha in sé quattro rivoluzioni borghesi, come la Francia, o una soltanto e per di più fallita (1848), a prescindere, una volta tanto, dalla rivoluzione del 1525, la prima rivoluzione tedesca, la guerra tedesca dei contadini.⁶

Se tutto il Geist der Utopie è volto contro la guerra, Ernst Bloch nel 1918 scrisse anche per il Der Freie Verlag di Berna dell'amico Hugo Ball un opuscolo dal titolo: Schadet oder nutzt Deutschland eine Niederlage seiner Militers? La tesi fondamentale del libro è che solo la radicale sconfitta e disgregazione del progetto e dell'apparato militarista guglielmino prussiano permetterà al popolo tedesco di riprendere il filo spezzato nel 1848. Il successo militare esterno e la dittatura all'interno si sono sempre corrisposti, come d'altra parte tutte le grandi rivoluzioni fino a quella russa del 1917 sono state precedute da un grave indebolimento dell'apparato di dominio e di repressione statale in seguito a guerre disgraziate per i governi che le avevano volute. Ma per l'apparato prussiano non si richiede una semplice sconfitta bensì un vero annientamento perché

se questa guerra resta sia pur in minima parte indecisa il mondo non avrà pace finché lo spirito militare prussiano non sia spezzato definitivamente in una nuova guerra. Nel nostro paese la vita sarà veramente infernale e violentemente oppressiva come non mai prima d'ora. Il fermento delle masse non troverà sbocco alcuno verso l'alto; di fronte ad una macchina militare così forte e così straordinariamente funzionante uno sciopero generale ed anche una rivoluzione sono condannati ad essere soffocati dopo una settimana e a scatenare dopo di sé una reazione ancora più tremenda. La Germania tagliata fuori da tutto; destinata al più preciso e spietato sfruttamento di tutte le sue forze lavoro, alla più inconcepibile coercizione della regolamentazione; già ora armata per la più astuta economia di transizione controrivoluzionaria, con fame ed oppressione in permanenza; odiata in tutto il mondo [...] certamente la Germania di questo spirito militarista, diventerebbe un penitenziario al cui confronto lo Stato di polizia antecedente alla Rivoluzione del marzo 1848 potrebbe sembrare una baccante ed un'esplosione di luce. A ciò si aggiunge il mantenimento forzato di tutto l'esercito; il mondo si armerà apertamente per la guerra finale decisiva e la pace non sarà nemmeno un armistizio; la seconda guerra punica di cui i pangermanisti sognano, non comincerà dalla Germania ma dal mondo

intero, spinto incessantemente a raggiungere il suo livello di armamento.⁶

Nel tempo di peste della guerra Errist Bloch vede aprirsi la possibilità di un Vormàrz sulle rovine del disegno militarista prussiano:

ma la nostra speranza resta che la Germania ha bisogno dell'annientamento della sua autocrazia militare, perché possa giungere alla sua coscienza quella corrente profondamente nascosta della sua melanconia, del suo carattere meditativo, della sua fedeltà, di quello spirito gotico innato in tutti i geni tedeschi che non è più totalmente di questo mondo e che da solo non può superare lo scarto tra forma di Stato tedesca ed esistenza culturale tedesca⁷.

L'annientamento del sistema prussiano non basta da solo a riannodare il filo con la democrazia rivoluzionaria, perché la società borghese ha perduto il senso delle sue origini rivoluzionarie e solo la rivoluzione proletaria può ritrovarlo. Ritrovare questo senso implica risalire al 1848, alla rivoluzione democratica armata del 1849 nel Palatinato,⁸ rimettere in discussione radicalmente tutto il processo che ha portato all'unificazione del Reich su base nazionalista, militarista ed antidemocratica. Il Reich bismarckiano si è costituito nel 1871 in forza dell'annientamento della democrazia rivoluzionaria, a partire dalla vittoria dell'esercito prussiano nel 1849 contro la rivoluzione democratica in armi. Il popolo tedesco recuperando le origini rivoluzionarie della società borghese stessa deve vedere il nemico nei propri usurai, sfruttatori ed oppressori e deve comprendere che la sconfitta militare della Germania può essere l'inizio della fine di quel sistema di potere che Thomas Munzer e le sue guerre dei contadini, i combattenti del 1848-49 ed il loro tentativo di rivoluzione democratica non erano riusciti a sconfiggere. Nella prospettiva di Ernst Bloch si congiungono la tradizione della guerra dei contadini, quella democratica rivoluzionaria dal Diritto del popolo alla rivoluzione di Johann Benjamin Erhard⁹ all'Hölderlin giacobino, quella socialista rivoluzionaria e comunista fino a Rosa Luxemburg e al Linkskommunismus, col fuoco di Spartaco contro la socialdemocrazia complice della guerra e fautrice della controrivoluzione. La passione utopica costruisce il suo filo rosso e riprende ogni giorno la lotta laddove si è interrotta, come dicevano i contadini sconfitti: «Geschlagen ziehen wir nach Haus, unsere Enkel fechten's besser aus».¹⁰ Si tratta di riprendere il futuro del passato e di tradurlo nella prassi rivoluzionaria del presente. Il mondo non è compiuto, è un frammento, ma noi siamo al fronte del processo storico:

i comunisti non hanno il sentimento che la loro causa venga svaloriata se prende il nome di Spartaco invece che quello di

Scheidemann. Difficilmente vi saranno entusiasti discepoli di Scheidemann anche se ci è temporalmente molto più vicino di Spartaco.¹¹

L'8 novembre 1918 Ernst Bloch decide di abbandonare la Svizzera e di ritornare in Germania a combattere per la rivoluzione democratica e socialista. Durante tutto il periodo della Repubblica di Weimar, di cui ci dà un quadro magistrale nelle *Spuren* e in *Erbschaft dieser Zeit*, Bloch combatte insieme contro lo Stato ed i governi di Weimar per una repubblica dei consigli che realizzi il disegno di Rosa Luxemburg. La sua polemica si rivolgerà insieme violenta contro la socialdemocrazia e contro la teoria del socialfascismo del KPD. La teoria del fascismo elaborata dal Komintern ed imposta ai partiti comunisti non solo impedisce una vera comprensione del fenomeno nazista, ma blocca la formazione di un movimento rivoluzionario capace di fermare la fascistizzazione della democrazia di Weimar e di porre le basi della transizione al socialismo.¹² La monetizzazione socialdemocratica della rivoluzione in politica sociale, trasferendo la lotta dalle fabbriche e dalle piazze al parlamento, ha consegnato la classe operaia, la burocrazia sindacale e la socialdemocrazia nelle braccia dello Stato borghese e del suo meccanismo automatico di divisione della classe operaia:

Fino a questo punto ci hanno portato la viltà e la stupidità. Per i poveri che sono divenuti sempre più disoccupati non è nemmeno rimasta la stalla in cui erano tenuti, per la quale avevano rinunciato a combattere sulle strade e quindi al potere. Ora non vi è più scelta, solo la lotta fa vivere.

Chi si è lasciato saziare e tacitare non ha cercato la lotta. E questa è la cosiddetta parte cosciente e responsabile dei lavoratori. [...] La meta sindacale erano tre pfennig di salario più elevato e per questo si vendeva la primogenitura e si avevano i bonzi riformisti. La via morbida che costoro volevano percorrere è piena del sangue che non si volle versare. È diventato il proprio sangue ed ora il proletariato sa dove è il tradimento e dove è la direzione.

Anche uomini forti furono travolti perché non erano abbastanza numerosi e non sufficientemente pronti al combattimento. E non appena si lasciò sfuggire l'istante [...] giunse inevitabile la beffa sanguinosa per la mancata vittoria. Il proletariato, se non è torturato nelle carceri, se non crepa nelle immobili bare, sperimenta sulle strade quella pacifica crescita del capitalismo nel socialismo di cui gli Ebert, i Noske ed i Wels si sono così spesso riempiti la bocca e che speravano di vivere tranquillamente. E nel cinquantesimo anniversario della morte di Marx (che cade in questo momento, in questo marzo, in questo 1933) perché non manchi il grottesco più infame, viene strappata l'iscrizione della sua casa natale e posta la croce uncinata sul

tetto. [...] Sono i giorni eroici del fascio tedesco. [...] Solo Marx non sarebbe stupito delle dimensioni odierne, della schiettezza patriottica dell'orrore capitalistico. Scrive infatti: «date al capitale il 10% del profitto ed esso abbatte foreste vergini, prosciuga i mari, rende coltivabili i deserti; dategli il 20% ed esso annienta popoli e culture che sbarrano i suoi interessi; dategli il 50% e i baluardi di ogni diritto umano e divino sono troppo deboli per resistergli». [...] Che cosa accade se al capitale nel suo stadio finale non arride il 100% del profitto ma il 100% del tramonto? È il fascismo, l'immediata eliminazione di tutti i diritti civili, il capitalismo più il delitto.¹³

Ernst Bloch continuerà in esilio la lotta contro il nazismo e quando ritornerà in Germania, nella DDR, alla fine della seconda guerra mondiale, la sua attività rivoluzionaria per la democrazia e per il socialismo lo porrà in uno scontro radicale con lo stalinismo. Emigrato nel 1961 dopo la costruzione del muro di Berlino nella Repubblica federale tedesca, sarà l'ispiratore del movimento studentesco rivoluzionario, il tenace oppositore di qualsiasi grande coalizione, lo strenuo difensore dei diritti dell'uomo e dei diritti civili contro le leggi di emergenza, contro il Berufsverbot, contro il trattamento disumano a cui sono sottoposti i militanti della Baader-Meinhof nelle prigioni tedesche. Perché «il mondo non è vero, ma vuol giungere a casa attraverso l'uomo e attraverso la verità», come si legge nello Spirito dell'utopia.

«Incipit vita nova»

Nella nostra cultura lo spazio per un'opera come lo Spirito dell'utopia è minimo, sembra quasi non esistere, eppure proprio per questo è infinitamente potente: l'esatto punto zero che urla, l'urlo del dolore e della vendetta. Oggi siamo diventati diffidenti verso l'infinito, ma la fame, una Sehnsucht segreta che vuole un mondo «soggettivo» e tuttavia sostanziale al massimo, ci dice tutta la sua presenza quando esso si ritrae nel minimo della nostra anima che avvolge questo mondo e il desiderio della sua apocalypsis cum figuris. L'apocalisse è il principio metapolitico e metareligioso di ogni rivoluzione, quindi anche della rivoluzione comunista, che non combatte negli altri le colpe che si portano in sé, che libera il lavoro dall'alienazione del valore di scambio e dalla scissione in lavoro manuale e lavoro intellettuale, che ignora l'occupato ed il disoccupato e si lascia alle spalle la necessità della falsa coscienza. L'infinita concentrazione dell'anima in cui il presente è carico del futuro e del futuro del passato, in cui si sono ritirati i cieli ormai spenti e la stessa libertà della coscienza, trova nel corpo della rivoluzione la sua riconciliazione con la natura e con la storia. Solo in noi brilla ancora la luce non nel mondo trascendentale della socializzazione della forma-denaro, della

ricchezza astratta e della sua filosofia omicida. Siamo alle soglie dell'apocalisse non perché siamo alle soglie della fine del mondo, ma perché vogliamo la fine della preistoria, la fine della valorizzazione della forza-lavoro come merce. L'utopia nasce come concentrazione concreta del corpo della rivoluzione che pone se stesso al posto della socializzazione basata sullo scambio e sulla scissione del lavoro e del lavoratore con se stesso:

poiché i buoni desideri, padri del pensiero, possono anche diventare padri delle uniche cose veraci; poiché questa omogeneità tra pensiero e non-essere, non-essere-ancora, è assolutamente estranea ai fatti e nemica del mondo che ne viene dilacerato, ne consegue che il concetto creatore non considera più inaccessibile e trascendente (come la «metafisica» proibita da Kant) la realtà utopica e la fantasia costitutrice, ma soltanto i fatti empirici e la loro logica.¹⁴

Il non-essere e il non-essere-ancora sono la verità della nuova socializzazione che annienta il contenuto barbarico del pensiero che ha la sua meta nell'economia del denaro. Il valore per sé costituito di tutte le cose, il denaro, la permanente caccia alla ricchezza nella forma immediatamente generale che in se stessa allude al suo altro, al lavoro come creatore della ricchezza astratta, viene rovesciato da questa forza infinitamente esigente e creativa che vuole porre fine al lavoro come lavoro salariato. Lo spirito utopico è apocalittico e quindi concreto, mentre lo spirito borghese è astratto e sovrannaturale. Nella società borghese il rapporto tra individuo e specie è invertito e gli uomini non sono che le maschere caratteriali di questa inversione. L'apocalisse della filosofia utopica svela le maschere, libera l'uomo da tutte le maschere sociali e politiche, lacera penetrandola l'apparente impenetrabilità della coscienza necessariamente falsa, pone l'individualità vivente contro la propria maschera di carattere, il lavoro contro il lavoro salariato, la libera volontà, il vero volto della volontà contro la libera volontà spezzata su cui si basa la democrazia borghese. Gli usurpatori che eliminano di fatto la coscienza necessariamente falsa, affermano che libero è solo l'individuo sotto la forma della maschera di carattere, ma questo genere di libertà è perciò al tempo stesso la più completa soppressione di ogni libertà individuale e il più completo soggiogamento dell'individualità alle condizioni sociali, le quali assumono la forma di poteri oggettivi, anzi di oggetti prepotenti.¹⁵

Apocalisse è rivelazione della coscienza necessariamente falsa, è forza del soggetto utopico che impedisce agli usurpatori di sostituire la coscienza necessariamente falsa con la menzogna politica. L'eliminazione della coscienza necessariamente falsa e quindi del soggetto utopico avviene oggi attraverso il pensiero cosiddetto «negativo» o positivisticamente.

Il pensiero «negativo» ripercorre con la forza tutta apparente che scaturisce dall'assolutizzazione delle cose e della loro affermata logicità il percorso del panlogismo idealistico, con l'enorme differenza di spendere ed incassare continuamente il Logos e la sua negazione in contanti: la pluralistica follia come unica determinatezza oggettiva. Nietzsche e Wagner, Rilke e Trakl, Wittgenstein e Mahler, Marx e Lenin sfumano nelle regole del gioco che l'azione istantanea promette di osservare e di reinventare sempre di nuovo. Parafrasando Marx, se per il cristiano il Logos si incarna una volta sola e per Hegel la storia è una continua incarnazione, per gli uomini del pensiero «negativo» il Logos si impone come un colpo di pistola. Il primo per i linguaggi dell'uomo, si dice, è il primo anche per la natura delle cose e tutto sta nel ripetere con forza questa violenta certezza. Nichilismo più attività, silenzio più proporzioni è la nuova parola d'ordine. E ancora l'abbandono e l'eliminazione della coscienza necessariamente falsa e della possibilità della sua genesi, la negazione del materialismo storico nel gorgo di un nichilismo che non ha nulla da spartire nemmeno con quello musiliano, perché non è il nichilismo-attivismo di chi «sogna i sogni di Dio»¹⁶ ma quello degli usurpatori che degrada la filosofia a produzione casuale della falsa coscienza e la coscienza sociale a propaganda ed autoinganno per i deboli. La falsa tensione tra nichilismo ed attività è la maschera sociale di chi si pone come capo di organizzazioni che pongono il proprio dominio in luogo del processo di emancipazione da tutte le maschere caratteriali.¹⁷

D'altra parte il pensiero positivistico crede di sottrarsi alla produzione nichilistica e casuale della falsa coscienza usurpatrice affermando una presunta oggettività scientifica e naturale, quasi un oceano inesauribile, del tutto indipendente dall'essere sociale, spacciando per irrazionalistico ogni atteggiamento che si sforzi di dimostrare come l'autentico problema sia quello di comprendere come l'universo delle categorie scientifiche, che non proviene dalla natura bensì dalla società umana, sia applicabile alla natura stessa. L'intelletto autonomo della scienza (e gli scienziati che ne sono i creatori ed i gelosi custodi) si pone così come luogo della verità logica ed antropologica insieme, rescindendo assolutamente il suo legame con la società e riducendo l'essere della natura al suo discorso su di essa.¹⁸ La pretesa autonomia della scienza trova la sua verifica, la sua garanzia e il suo necessario complemento nell'affermazione dell'autonomia del politico¹⁹ sul piano della filosofia del diritto e della teoria delle due società sul piano sociale²⁰ perché il legame sociale di classe e la validità oggettiva della conoscenza teoretica non sono in contraddizione e non si escludono reciprocamente ma si implicano necessariamente e sono indissolubilmente connessi. E non potrebbe essere altrimenti perché la menzogna politica, il suo a ut Caesar a ut

nihil deve sostituire brutalmente e radicalmente la coscienza necessariamente falsa in un progetto politico statuale autoritario che tenta l'integrazione della classe operaia e dei sindacati in una costituzione sociale liberale o in una costituzione sociale chiusa. All'interno di questa dialettica che coinvolge insieme l'ipotesi negativa e l'ipotesi positiva della negazione del soggetto si inseriscono le prospettive che tentano un recupero del soggetto senza mettere assolutamente in discussione le maschere caratteriali della società capitalistica, ma cercando al di là della loro inversione un'ulteriore inversione di tipo soggettivo. Il soggetto riemerge in maschera, come se le marxiane Charaktermasken non ci avessero abituato a strappare loro il segreto invece che a coltivarne la presunta forza liberatrice.²¹ La vecchia esorcizzazione del materialismo e dell'utopia sulla base della trascendenza cerca di rinnovarsi identificando materialismo ed utopia nell'imperialismo sovietico dei Gulag che il marxismo ufficiale ridotto a pura scienza di legittimazione continua a nominare socialismo realizzato.²²

Non solo la cuoca non ha sostituito il mangia-uomini ma i Gulag, Stammheim e le carceri speciali diventano simboli della volontà umana spezzata. È vero anche per noi:

Non abbiamo alcun pensiero socialista. Ma siamo diventati più poveri dei caldi animali; gli uni hanno per dio il ventre, gli altri lo Stato, tutto il resto è ridotto a scherzo e passatempo. Abbiamo desiderio e breve sapere, ma difettiamo di azione e - cosa che spiega la sua mancanza - ci manca completamente l'ampiezza, il colpo d'occhio e il fine, non abbiamo varcato presaghi alcuna soglia intima, siamo privi del nocciolo e di un'unificatrice coscienza dell'universale. Ma proprio in questo libro si fissa un inizio, si riprende la non perduta eredità; di nuovo rifulge la realtà più intima, l'oltre confine che non è un vile «come se», una sovrastruttura priva di essenza, bensì qualcosa che si innalza sopra tutte le maschere e le culture trascorse, l'Uno, il sempre cercato, l'unico presentimento, l'unica coscienza, l'unica salvezza; nasce dal nostro cuore che nonostante tutto non è ancora spezzato, dalla parte più profonda e più reale del nostro sogno ad occhi aperti: è l'ultima cosa che ci restava, ma anche l'unica degna di restarci.²³

Non si può costruire la torre della scalata al cielo perché i costruttori della torre, cercandosi, trovano in ciascuno la controfigura di un tutto riflesso nello specchio che tradisce l'autentico. Lo specchio è quello della socializzazione basata sullo scambio delle merci, sulla forma-denaro, sulla forma- Stato, sullo sfruttamento e sull'astrazione-lavoro che nasce nel rapporto di scambio tra capitale e lavoro. In una socializzazione basata sullo scambio delle merci la realtà della Selbstentfremdung (autoestranazione) di cui Marx parla nella IV tesi

su Feuerbach a proposito dell'autoestranazione religiosa, appare in tutta la sua intensità nella scissione tra l'agire ed il pensare che caratterizza il processo dello scambio. Attraverso la categoria della Selbstbegegnung (incontro con il Sé) in quanto condizione ed insieme effetto della Wirbegegnung (incontro con il Noi), Ernst Bloch intuisce come non vi sia alcuna possibilità di superamento dell'autoestranazione del Sé se non in un processo di socializzazione che non avviene più in abstracto attraverso lo scambio e la forma-denaro e in un processo di produzione libero dallo sfruttamento e dall'appropriazione privata del lavoro.

«Ciò che è non può essere vero... »

Lo Spirito dell'utopia è la rinascita della filosofia quale forza dello spirito e del soggetto utopico che si leva nel mondo, contro il mondo per trasfigurarlo e proiettarlo nella visione e nella prospettiva pratica della meta.²⁴ La filosofia utopica unisce in sé indissolubilmente etica e filosofia della storia. La loro unione costituisce l'unica vera ricerca ed invenzione del senso e suppone la negazione di tutto ciò che praticamente e teoricamente impedisce la costruzione della meta, verso cui si tende mediante una continua e difficile mediazione fra fini prossimi e scopo finale. In questa luce la filosofia utopica è assolutamente estranea ad ogni immagine catastrofica e vede nella spenta e disperata creaturalità spengleriana l'immagine di un mondo e di una società che devono tramontare per lasciare il posto alla nuova realtà che in essi si agita e tende a realizzarsi. Lo spirito dell'utopia si costituisce in tutta la sua forza contro la manica indeterminatezza dell'essere heideggeriano che annienta nella storicità qualitativamente indefinita, senza processo storico e senza mondo naturale, corrispondente all'uomo come pura carcassa del tempo di lavoro misurato dal denaro, la negatività spezzata dell'identità e della non-identità hegeliana, mistica ontologia della società borghese. Ciò che è non può essere vero perché vuol giungere a casa attraverso gli uomini ed ogni cosa ha la sua stella utopica nel sangue.

La filosofia utopica riconosce subito la scissione soggetto-oggetto ma non l'inquadra nella morsa del soggetto trascendentale kantiano o hegeliano. Il confronto con Kant ed Hegel è d'obbligo ed è il principio utopico che riesce a far emergere la luce sotto la scorza dei determinismi scientifici e delle chiusure panlogistiche. Il soggetto trascendentale si svela al soggetto utopico come l'unità astratta di una società incosciente di se stessa e dotata di una coscienza necessariamente falsa: «non abbiamo nessun pensiero socialista». La soluzione hegeliana del dualismo kantiano tra noumeno e fenomeno riscopre sì la storia ma per annientarla in un'escatologia del presente che toglie senso e forza all'azione dell'uomo e dissolve gli oggetti del

lavoro nell'assoluto sapere, nella socializzazione che s'impone mediante lo scambio delle merci. La dialettica non può essere riassorbita nella logica (Hegel) o riprendersi nell'ermeneutica (Gadamer), perché essa è lotta per il senso che ancora non c'è e non denaro dello spirito. D'altra parte l'etica si irrigidisce nell'obbedienza e nel culto del dovere nei confronti di quell'aborto soprannaturale che è lo Stato (Marx), se non diventa il cuore di una filosofia della storia che non si spegne nella pienezza panlogistica del concetto. Tanto meno la filosofia utopica rivendica l'interiorità fine a se stessa contro il mondo dell'esteriorità alla maniera positivista o storicistica.

L'interiorità deve cercare se stessa ponendosi nel mondo esterno e d'altra parte l'esterno deve farsi come l'intimo. Far folgorare Kant in Hegel, questa è la prospettiva della filosofia utopica ed il suo problema. Ma non per amore di Kant e di Hegel ma di quel «non-ancora-conscio» e di quel «non-ancora-divenuto» che è il segreto nostro e delle cose. Spezzare la magia della soggettività trascendentale e del gioco scientifico e no con l'enigma del mondo, perché nell'universo reificato della socializzazione borghese l'immanenza dell'essere è costituita soltanto dal mondo dell'esistenza degli oggetti di cui ci si appropria negando ogni legame con la prassi. La filosofia utopica rovescia questo mondo che nella relazione teoretica della conoscenza è posto sulla testa e si domanda come mai il soggetto e l'oggetto si siano scissi l'uno dall'altro. Essa pone con forza il problema della verità per la realtà pratica dell'essere che non deve restare assolutamente trascendente nei confronti dell'essere conoscibile o ancor peggio riservato alla politica come scienza totalizzante dello Stato, come quella permanenza che non è più platonicamente il mero contrario del dileguare ma hegelianamente la sua verità, l'inversione di un'inversione.

Compito della filosofia utopica è quindi riunificare la prassi con la filosofia della storia, far sì che la ragion pratica domini fin dentro alla logica, nella luce del Novum e del Totum. Il primo movimento della filosofia utopica sta nel negare verità al mondo degli oggetti e dei fatti proprio perché questi pretendono per sé una verità assoluta che è direttamente proporzionale alla loro scissione dal mondo della pratica e quindi del lavoro. L'assolutizzazione metastorica della verità del mondo delle scienze particolari è tipica di una socializzazione funzionale che non dà spazio a nessun pensiero socialista se non come sua mistificazione. Bloch ritiene che la filosofia del suo tempo dai neokantiani agli storicisti, da Bergson a Nietzsche, da Husserl a Hartmann sfugga alla posizione radicale del problema di un autentico rapporto tra la prassi e la teoria della conoscenza, tra l'etica e la filosofia della storia. L'essere conoscibile suppone sempre una prassi che è tipica della soggettività borghese ed esclude il problema di una nuova

soggettività che conosce e realizza insieme la verità pratica ed utopica delle cose: «il più forte empirismo dell'individuale sulla base del più forte utopismo delle sue mete».

La filosofia utopica supera il dualismo kantiano non dissolvendolo nell'autoriflessione della ragione hegeliana e nella sua identità essere-pensiero, ma negando il presupposto stesso di una ragione che si ritrova a partire da se stessa e dalla domanda di come sia possibile «una scienza pura della natura»:

Si può a buon diritto dubitare del fatto che queste delimitazioni e teorie trascendentali della struttura dello spirito, così fedelmente orientate sul solo Newton, siano ancora significative all'interno di una superiore ampiezza fenomenologica della coscienza. Potremmo infatti chiederci egualmente a buon diritto come siano possibili le danze rituali giavanesi [...] oppure, per tornare nell'Europa occidentale e nell'ambito della scienza, sostituendo a Newton la scolastica, come siano possibili la morte espiatoria di Cristo, la predestinazione, l'apocalisse ed altri analoghi giudizi sintetici, soprattutto se non vogliamo misurare solo l'angolo ristretto dell'Europa occidentale del xviii secolo, ma tutto lo spirito dato agli uomini.²⁵

Non si tratta però di trovare hegelianamente il metodo che ci permetta di ordinare dialetticamente anche le danze rituali giavanesi e l'apocalisse affermando che l'apparire è il tutto della realtà, perché l'apparire delle determinazioni della riflessione non soltanto ha il suo fondamento ma è in quanto apparire dell'essenza: «La loro apparenza si compie nell'apparire (Ihr Schein vervollständigt sich zur Erscheinung)».²⁶ La filosofia utopica vuole pensare l'essere essenziale (Wesen) non come l'essenzialità dell'essere stato (Gewesenheit) nel senso hegeliano o in quello heideggeriano che traducono il xò ti fïv elvai aristotelico, ma nel senso di un'ontologia del non-essere-ancora per la quale la filosofia non è più filosofia prima ma filosofia ultima. Il primato della prassi apre alla filosofia utopica lo sguardo per il nuovo, e il vecchio fondamento della metafisica si rovescia: non è il reale che sta prima del possibile, ma piuttosto è il possibile che sta prima del reale. Se il più alto oggetto della filosofia è il non-essere-ancora, se la vera omogeneità è quella tra il pensiero e il non-essere, il non-essere-ancora, la filosofia non può più costruire a priori il suo contenuto e prescrivere alle singole scienze l'oggetto ed il metodo. La filosofia utopica fa riferimento necessariamente alle conoscenze delle singole scienze ma porta in sé una prospettiva che queste non hanno: lo sguardo verso il tutto. La negazione della filosofia attraverso la sua realizzazione non implica la scomparsa della filosofia ma il suo mutamento qualitativo. Omne possibile exigit existere: un nuovo trascendere nell'immanenza che non è ancora divenuta.

Questa visione fondamentale unisce lo Spirito dell'utopia con l'opera coeva di Lukàcs Storia e coscienza di classe:

Un libro straordinario che non è paragonabile con ciò che Lukàcs scrisse più tardi. Un grande libro nel quale vi sono ancora le ultime fiamme della nostra amicizia. [...] In questo periodo si trova in Lukàcs anche la categoria dell'utopico, l'«oscurità dell'istante vissuto», la categoria del «sapere non-ancora-cosciente» e persino la teoria della possibilità oggettiva. Lukàcs ha reso per primo pubbliche queste nostre idee. Non si tratta di un plagio perché Lukàcs stesso riferisce di aver assunto da me certi problemi. Molto significativi sono i saggi di Lukàcs sulla reificazione, sulla coscienza di classe del proletariato e su Rosa Luxemburg.²⁷

Il confronto con lo Spirito dell'utopia permette oggi una rilettura dell'opera lukàcsiana dalla Distruzione della ragione a Storia e coscienza di classe e all'Anima e le forme che rimette in discussione tutta la problematica che si credeva di aver impostato in termini definitivi dentro all'antitesi razionalismo e irrazionalismo. Secondo Ernst Bloch si tratta di «appesantire» con il concetto di sfera²⁸ la totalità lukàcsiana troppo omogenea e incapace di cogliere il carattere poli- ritmico della storia:

La prassi della concretizzazione lukàcsiana non fa dunque pienamente giustizia all'essenza della storia sensibile, infinitamente sperimentale, alle profonde aggrovigliate relazioni del processo reale. In particolare questa prassi non fa giustizia al rapporto parziale e tuttavia costitutivamente anticipatore di soggetto e oggetto nell'ambito dianoetico che in quanto tale può apertamente ottenere un risultato utopico, anche in tempi di astrattezza sociale, nel profondo di un unico soggetto. Qui non vale invero la prudenza che dà al pensiero il diritto di accelerare, di far scattare il salto nella sfera sociale, ma nella sfera dianoetica rifugge dall'illuminazione delle tendenze ad essa immanenti, come se qui dominasse una sorta di legge naturale, di bronzea legge del pensiero e non un regno del nuovo, del non-ancora-cosciente.²⁹

Il volto della nostra volontà è spezzato, ma non ucciso, nascosto ma dotato di una potenza infinita, la potenza di una nuova socializzazione, la gioia del disvelamento. Solo l'utopia penetra il soggetto ed il mondo in tutta la sua profondità perché per essa o vi è tutto o non vi è nulla ed anche ciò che non è, è come esistente. E se nello Spirito dell'utopia la natura appare ancora come un campo di rovine, una distesa di macerie che separa il mondo umano dal demoniaco impedendogli di inabissarsi nell'assoluta vanità, resta tuttavia nelle cose l'attesa di un atto ultimo, l'apocalisse, che viene designata come un atto naturale in cui l'ultima traccia del naturale

sembra esserne la negatività totale come resurrezione. Ma l'esigenza delle «vie mondane attraverso cui l'esteriore deve diventare come l'interiore» annuncia la reinterpretazione materialistica della forma perché le figure dell'immaginazione produttiva non sono solo la rappresentazione dei movimenti interni al soggetto e nemmeno un puro fatto ideologico ma anticipazioni soggettive-oggettive, allegorie, simboli del nostro futuro, cifre che emergono insieme dalla natura e dal nostro intimo. Questa teoria della forma non cade in un realismo dogmatico e pur conservando il carattere ipotetico del «come se» kantiano e della sua prospettiva sperimentale ne trascende il senso puramente unificatore e regolatore perché il suo fine non è più soltanto quello di assicurare l'unità del diverso della conoscenza ma mira a coinvolgere la natura come soggetto partecipe alla produzione ed alla creazione. E mentre in Storia e coscienza di classe la filosofia della storia si chiude nella logica dell'identità soggetto-oggetto senza natura, nello Spirito dell'utopia essa si apre alla ricchezza infinita dell'espressione del soggetto utopico:

A Lukàcs rimase completamente precluso quello che andava al di là dello sviluppo da Giotto a Cézanne a cui egli si sentiva affine; ciò che non si atteneva ai canoni rigorosi della forma faceva parte per lui, dei «nervi lacerati di uno zingaro» e non poteva esservi giudizio più negativo. Al vertice stava il classico. Egli era un neoclassicista e tale è rimasto fino ad oggi senza subire mutamenti di rilievo.³⁰

È proprio l'abbandono dell'utopia che impedisce a Lukàcs la reinvenzione del senso della forma:

La rottura con Lukàcs divenne chiara in un saggio che scrissi nel 1916 intitolandolo La produzione dell'ornamento. Il tema era l'ornamento stesso che io consideravo non solo nel suo grande imbarazzo nei confronti dell'arte troppo oggettiva che si andava avvicinando, ma come una realtà che mi sembrava non essere stata sufficientemente considerata nella storia dell'arte e nel suo significato filosofico e metafisico, per usare la dura parola che allora per Lukàcs non era ancora proibita. Ed intendevo l'ornamento come segno grafico, segno grafico anche delle cose, anche del mondo esterno, che è «scritto» nelle forme che offre. Quando l'oggettività viene meno se ne sottolinea un'altra che non è ancora giunta, gli ornamenti mascherati si impongono e richiedono di essere decifrati. [...] Dietro fermenta il «non-ancora», che non è ancora emerso.³¹

I marxisti ortodossi credono che l'epoca della decomposizione, il tempo tardo di una società non possa venir ereditato poiché è solo decadenza; i nazisti dicevano: «putrefazione»; i marxisti nell'Unione sovietica dicevano: «decadenza», tramonto. Ma che cosa significa tutto ciò? [...] La domanda è: non si può ereditare nulla? Oppure le cose non sono semplicemente tali che noi oggi assistiamo al creparsi della

vernice della bella superficie per cui vediamo e notiamo qualcosa che non era visibile nell'epoca rivoluzionaria ma nemmeno nel cosiddetto momento di massimo splendore di una società perché era nascosto sotto le belle rifiniture, il gigantesco decorativismo estetico e l'apparenza? Ora questa vernice si crepa e appaiono cose strane, che non erano mai visibili e apparivano troppo desuete per esserlo. Nasce per esempio il montage, quell'arte che fa sì che oggetti e temi molto lontani l'uno dall'altro improvvisamente si avvicinano e si toccano e viceversa cose molto prossime si staccano finendo l'una lontano dall'altra.³²

L'espressionismo blochiano sfugge insieme all'esaltazione eroica ed alla rappresentazione oggettiva per negare al mondo in cui viviamo la dignità del volto umano dissolvendo la sua superficie attraverso il montaggio, ma non per ricomporla sullo sfondo più forte di prima, dopo l'ebbrezza della negazione, nel brivido dell'indifferenza:

L'espressionismo non aveva nessun orgoglio estraneo al popolo, al contrario: il Blaue Reiter riprodusse i dipinti su vetro di Murnau, per primo volse lo sguardo a questa inquietante e commovente arte contadina, ai disegni dei bambini e dei prigionieri, ai documenti sconvolgenti dei malati di mente, all'arte dei primitivi. Mise in rilievo l'arte ornamentale nordica, cioè le sculture lignee selvaggiamente intrecciate come si sono conservate fino al XVIII secolo come primo stile organico- psichico nelle sedie e cassapanche contadine. Mise in evidenza questa realtà come gotico segreto e la contrappose allo stile cristallino da signori, vuoto dell'uomo, tipico dell'Egitto e del classicismo.³³

Come il montage, il gotico non è uno stile ma il superamento della nozione stessa di stile e di ogni concezione dell'arte che si irrigidisca in una presunta oggettività insostituibile. E non è casuale che in questa lotta contro l'umano e quindi contro il gotico dell'espressionismo si siano trovati insieme, come appare lucidamente dall'esperienza della battaglia culturale biochiana, i corifei di Noske, di Hitler e di Stalin. Questi ultimi definendo proprio con Lukàcs l'espressionismo «espressione dell'opposizione piccolo-borghese» o «sovrastuttura imperialistica». Tutti cantori della pace e dell'ordine, della Stabilisierung, dediti alla sconfitta dell'opposizione piccolo-borghese che avrebbe trovato nella Turni der blauen Pferde di Marc il suo modello.

Il gotico indica questo espressivo trascendente, libero dalla concezione gerarchica medioevale, che segue l'esplosione mistica ed irrefrenabile del nominalismo fino alla fine. Esso indica l'apriori dell'homo absconditus che vuole la linea infinita ed incontra l'allegoria come espressione utopica, come esperimento del rapporto qualitativo uomo-natura. A differenza di quanto avviene nella concezione

classicistica l'allegoria non è la traduzione sensibile di concetti astratti, ma non è nemmeno un vagheggiamento emotivo di situazioni umane ideali espresse metaforicamente o il rincorrersi di segni senza Logos che ne sorregga l'intreccio come avviene nell'universo del Trauerspiel esaminato da Benjamin. L'allegoria non è una torre elevata nell'universo del nulla o della vanità ma è tensione anagogica alla ricerca del volto dell'uomo e della sua gloria che è l'apriori ed il fine della storia. Il voler diventare gotici è trovare nell'ornamento la verità della storia, la sua allegoria come resurrezione. La resurrezione unisce il gotico come forma e come senso e dimostra l'inesauribile mistero che si nasconde dentro all'incontro con il Sé. Abyssus abyssum invocai.

La produzione dell'ornamento

La Selbstbegegnung (incontro con il Sé) è il primo passaggio necessario per uscire dalla Selbstentfremdung (autoestraneazione). L'interiorità umana è sì spezzata nel mondo borghese ma non annientata: «solo dentro di noi brilla ancora la luce, non nel mondo». ³⁴

Ma l'incontro con il Sé non è un evento meramente soggettivo, sospeso all'atto di volontà dell'Io o all'uso di tecniche particolari. Non è un ponte gettato tra l'esoterismo occultistico e la magia positivista della psicoanalisi. Coinvolge la storia e nello stesso tempo la trascende fino all'escatologia perché si muove nella dialettica del soggetto e dell'oggetto.

Di questa dialettica soggetto-oggetto le arti figurative sono manifestazione essenziale e sono il preannuncio dell'incontro con il Sé. Nelle opere d'arte il soggetto cerca se stesso e raffigurandosi va incontro a se stesso. L'estetica cessa così di essere una scienza separata, viene proiettata nel processo che dalla Selbstentfremdung conduce alla Selbstbegegnung. L'opera d'arte non è più manifestazione compiuta della bellezza, perfezione in sé conclusa, universo separato dalla vita quotidiana, è invece ornamento. L'ornamento ha un significato metafisico ed utopico insieme, come la musica e la mistica. È il sigillo del Sé ed insieme il segno grafico delle cose e del mondo esterno che è scritto nelle forme che esso offre. L'oggettività dell'opera d'arte è diversa da quella degli altri oggetti perché diventa figura dell'interiorità che non ha ancora raggiunto se stessa, esplosione del Sé e delle cose in essa.

L'ornamento è carico di tutta la tensione dell'incontro con il Sé che non si è ancora realizzato e che è sempre in divenire. Al contrario di quanto avviene secondo Hegel nell'arte classica, non vi è un momento nella storia delle forme artistiche in cui vi sia perfetta corrispondenza tra il mondo dell'intimo ed il mondo esterno. Tale corrispondenza è il

fine ultimo della storia umana e della storia della natura e non può essere proiettata nel passato in un momento della storia dell'arte. Anzi, la nozione di ornamento rovescia la concezione hegeliana dell'opera d'arte, perché il momento supremo del volere artistico sarà il gotico, quello in cui il distacco tra interiorità e mondo esterno sarà sentito con forza estrema fino alla resurrezione. La forza infinita dell'intimo che si fa esterno perché l'esterno diventi come l'intimo.

Il mondo greco che sconta eudemonisticamente l'identità dell'intimo con l'esterno appare quindi lontano dalla tensione della Selbstbegegnung più ancora dell'egizio che opera violentemente sul materiale per chiuderlo in forme di cristallo, immagini dello spirito che traduce in pietra la logica inesorabile della morte. Ma la dialettica dei momenti fondamentali del volere artistico, il greco, l'egizio ed il gotico, così eccentrici al succedersi cronologico della storia, trova la sua verifica nel rapporto tra la produzione dell'ornamento e la storia della società.

Ernst Bloch ripercorre così la storia dell'ornamento come maschera del Sé, come suo segno di riconoscimento nella storia. E l'opera d'arte è maschera non nel senso della maschera caratteriale capitalistica che fissa la figura sociale dell'individuo assolutizzandola nei confronti di se stessa, degli altri e della società, spezzando la volontà per ridurla a coscienza necessariamente falsa, ma come:

un avviamento alla realtà, all'immagine reale che sta dietro alla maschera, tanto più forte avviamento quanto più riesce a diventare simbolo, a tradurre il reale condensandolo, facendo sì che l'immagine simboleggiata della maschera appaia in ciò che l'essere suo ha di non chiaro. La maschera è un chiarimento, non un modo di nascondere. Potenza, non indebolisce. È vero che ci si maschera per nascondersi, ma non per nascondere l'immagine della maschera, sarebbe una maschera mal riuscita; non sarebbe una maschera. Evidente. Ci nascondiamo, mascherandoci, per assumere la realtà dell'immagine che la mascheratura simboleggia; un celarsi in altro, non semplicemente un celarsi. È un travestimento per volontà di traduzione migliore. Un travestirsi per tradurre in modo più acconcio. Non è uno sconcio, la maschera, ma un acconcio. Un tentare di essere più acconcio; un potenziamento di essere.³⁵

Ma l'opera d'arte non è il solo ornamento nella storia della trasformazione della natura e della produzione, degli oggetti che mediano la convivenza umana. Vicino all'opera d'arte sta l'artigianato. E l'artigianato ci rimanda subito al problema delle tecniche e dello sviluppo industriale. Prima di questo sviluppo l'opera dell'artigiano costituisce una manifestazione armonica della sua interiorità e della sua abilità. La manifattura e l'industria lacerano irrevocabilmente quella sintesi che l'artigianato sembrava costituire. Tale lacerazione è

strettamente connessa con una separazione sempre più netta tra lavoro manuale e lavoro intellettuale e tra opere d'arte ed arte applicata. Su questi processi di separazione si innesta una nuova dialettica che è possibile percepire solo nella grande fase dello sviluppo industriale e della crescente socializzazione del lavoro sotto il comando capitalistico. La tecnica si presenta insieme come l'agente massimo della divisione del lavoro, ma anche come strumento di liberazione dal lavoro nella misura in cui quest'ultimo diventa causa di degradazione ed ottundimento dell'individuo. Questa è la contraddizione nella quale viviamo e che solo la rivoluzione anticapitalistica è in grado prima di far comprendere e poi di superare. La tecnica accompagna e realizza di per sé in senso rovesciato il grande processo di socializzazione del lavoro e quindi di potenziale liberazione dello spirito umano e della sua espressione. Ma perché questo possa avvenire bisogna che la socializzazione totale del lavoro si realizzi in una società senza classi fondata sul processo del lavoro e non sulla «misurazione dei valori di scambio (lavori o prodotti del lavoro) mediante il tempo di lavoro».³⁶

La tecnica sotto il dominio capitalistico contraddice doppiamente se stessa. Da una parte non è in grado di espletare veramente quello che dovrebbe essere il suo vero fine, cioè la creazione del lusso per tutti e l'alleviamento del lavoro, e dall'altra mantiene viva l'illusione del suo uso in funzione stilistica. Ma come sul piano sociale la contraddizione tra processo di socializzazione totale del lavoro e permanenza dei meccanismi dell'economia di mercato è una realtà ineliminabile dal capitale, così non è possibile escludere che la vera funzione della tecnica è la creazione del lusso per tutti e la liberazione insieme del lavoro e dell'espressione. Per questo l'espressionismo è la presenza artistica di una contraddizione rivoluzionaria insita nello stesso processo di socializzazione totale del lavoro. L'esigenza insopprimibile dell'espressione quale rivelazione del corpo della rivoluzione, il superamento delle regole tecniche predeterminate sopra e contro l'espressione manifestano insieme la volontà di riappropriazione del processo del lavoro, dei frutti del lavoro e la volontà di espressione libera dai formalismi imposti dall'esterno dalle astrazioni dominanti.

Non si tratta di costruire la casa espressionista per qualcuno ma la casa lussuosa per tutti:

deve dominare la grande tecnica, il «lusso» per tutti, un lusso democratico ed ingegnoso che allevia la fatica e dà refrigerio, una ricostruzione della stella Terra che miri ad eliminare la povertà, a trasferire la fatica sulle macchine, a rendere automatico e centralizzato l'inessenziale e perciò a rendere possibile l'ozio; e deve dominare la grande espressione che di nuovo dirige l'ornamento in

profondità e conceda alla pena interiore, che risuona nel silenzio della preoccupazione esterna, i chiari segni della comprensione, i puri ornamenti della soluzione.³⁷

Solo quando si sarà imposta nei fatti, nel processo rivoluzionario della costruzione della società senza classi questa netta separazione tra sfera pratica ed estetica, tra tecnica ed espressione, sarà possibile ereditare quel senso decisamente spirituale e ben degno di essere salvato, latente nell'arte applicata storica. L'arte applicata storica veramente grande trascende la separazione tra oggetto d'uso e opera d'arte collocata in un universo superiore perché essa non è mai il semplice sostegno di strumenti terreni e finalità terrene, cioè del lusso opulento, feudale, ecclesiastico-statale o statale-ecclesiastico. Allude invece ad un apriori spirituale della costruzione e dell'architettura [...], ad una costruzione inutile dal punto di vista terreno e mirante al grande sigillo verso un mondo differente. Tra la sedia e la statua si inserisce così un terzo elemento che va molto al di là della statua: un «artigianato» d'ordine superiore.³⁸

L'arte applicata storica veramente grande è l'artigianato d'ordine superiore, quell'artigianato che è preannuncio dell'utopico e rivelazione di quella volontà di trascendimento del fattuale che muove il soggetto all'incontro con il Sé dentro ed oltre gli eventi storici. Ernst Bloch pensa ad esempio alle poltrone barocche «troppo importanti per qualsiasi utilizzazione» ed alla brocca di cui dice: «Questa non è un'opera d'arte, la vecchia brocca non ha nulla d'artistico in sé; ma un'opera d'arte dovrebbe almeno apparire così per essere tale, e sarebbe già molto».³⁹ Nella società capitalistica la tecnica elimina l'artigianato praticamente o lo riduce ad opera d'arte elevata per pochi. Toglie alle poltrone barocche ed alla brocca la loro realtà di artigianato d'ordine superiore ed impone loro le presunte caratteristiche dell'opera d'arte, mentre in realtà le degrada a privilegio «artistico». Solo quando la tecnica creerà il lusso per tutti sarà possibile che l'artigianato d'ordine superiore appaia per tutti quello che è stato e quello che dovrà ritornare ad essere, libero dalle sovrapposizioni stilistiche che lo privano della sua vera essenza.

Sogno e simbolo reale: la musica

Se l'alto della trascendenza è scomparso, l'esterno non costituisce più una certezza e la chiaroveggenza della contemplazione è venuta meno, vi è un luogo dove l'intimo si manifesta in tutta la sua energia espressiva: la musica. A differenza delle arti figurative che ci portano intorno a noi, ci figurano nella materia esterna, sono il sigillo visibile del nostro Sé, il suono cammina con noi ed è noi. Nulla ci è più acconcio e tende con forza maggiore alla Selbstbegegnung dell'espressione musicale perché in essa si realizza insieme al massimo

dell'immediatezza il massimo della mediazione nella dialettica soggetto-oggetto. Il Sé è tutto immediatamente presente nel suono ed al tempo stesso completamente latente. Luce nella tenebra che permane oscura, «silenzio che risuona» come dice Richard Wagner. La tensione tra il suono come espressione immediata dell'interiorità e come apertura infinita alla mediazione dell'incontro con il Sé costituisce la radice profonda del carattere utopico dell'espressione musicale. La sua immediatezza e la sua mediazione non si ricompongono mai come avviene nella dialettica hegeliana perché la mediazione non si appropria dell'immediatezza ma approfondisce infinitamente la sua latenza, la sua macantropica laringe.

La musica è l'arte utopica per eccellenza perché supera la pura semanticità onnicomprensiva, la mitologicizzazione del linguaggio e libera da ogni essenza dell'opera e da ogni trascendenza in cui non compaia l'uomo. Utopia che si fa teurgia, sogno che si fa simbolo reale, esplosione di ogni oggettività materiale in quanto l'ascolto del suono, l'ascoltarsi ed il percepirsi in esso -quindi la possibilità di applicare il suono alle sue categorie spirituali, non fisiche, ad esso estranee - permette in verità di constatare l'analogia tra questo materiale ed il «materiale» di ciò che significa Dio.⁴⁰

Tra il materiale sonoro ed il «materiale» di ciò che significa Dio vi è analogia e non può esserci identità. La musica non è la negazione pura e semplice del significato che annienta il processo di rappresentazione come avviene in Schopenhauer, per il quale «il compositore disvela l'intima essenza del mondo, in un linguaggio che la ragione di lui non intende».⁴¹ In Ernst Bloch non vi è alcuna acquisizione dell'essenza del mondo che si contrapponga come meta raggiunta alla cecità della ragione che non l'intende. La musica cammina con noi spezzando il logocentrismo greco ed idealistico della perfetta corrispondenza tra segno e significato, ma anche il puro formalismo convenzionale che ne è la continuazione decapitata (lo Spirito del mondo senza testa) ed il suo speculare rovesciamento di tipo schopenhaueriano secondo il quale la musica realizza quello che la ragione è ormai impotente a compiere.

La musica è profetica ed utopica nella sua essenza perché noi la comprendiamo, non possiamo fare a meno di essa che è il non radicalmente creativo, ma non sappiamo ancora che cosa essa veramente significhi. Ma giunge un tempo in cui il suono si esprime e parla, in cui i veri candelieri sono infine trasposti nell'Io superiore, in cui ciò che a Bran-gine pare ancora un risonare di corni Isolde sente come mormorio della fonte nel silenzio notturno, in cui i nuovi musicisti precederanno i nuovi profeti.⁴²

Ciò ci permette di distinguere la filosofia della musica di Ernst Bloch dalle concezioni musicali dei romantici che esaltavano la pura

immanenza della forma del classicismo viennese e la fantasia geniale. Intendendo la musica come espressione che si libera dei vincoli della forma, Ernst Bloch traduce tutta la tensione antiformale dell'espressionismo proiettandola nel contesto del sogno e del simbolo reale in cui vive la filosofia utopica. Infatti:

il pensiero che l'ora del linguaggio non è ancora giunta nella musica e che «il silenzio che risuona» costituisce un parlare che risuona di tipo tutto diverso da quanto noi ce lo figuriamo apparve per la prima volta nell'espressionismo ed è perfettamente adeguato anche a quest'epoca.⁴³

La non-contemporaneità della musica con la storia.

Tappeti e correttivi

Ernst Bloch ritiene che sia impossibile stabilire un rapporto di incontrovertibile deducibilità dell'opera musicale da un determinato contesto storico-sociale. Il senso spirituale dell'opera e quindi il senso della sua presenza nella storia empirica sfugge alla determinazione dei fatti entrando in un sistema categoriale che riguarda la coscienza di noi stessi ed il costruirsi e svolgersi dei gradi dell'espressione. Già Nietzsche aveva osservato che la musica esprime in un'epoca successiva le tensioni più vive di un'epoca precedente. Bloch ritiene che l'intuizione nicciana sia esatta anche se, proiettandosi nel passato, rischia di far della musica una sorta di revenant privandola del suo impulso anagogico verso il futuro per chiuderla nella bellezza di un'apparenza che riemerge dal passato incantata e trasfigurata.

La non-contemporaneità dell'opera musicale con il contesto economico-sociologico pone quindi il tempo musicale eccentricamente nei confronti del tempo storico costruendo insieme una casa dell'io per i grandi maestri ed accendendo, come ad esempio avviene in Mahler, visioni che trascendono il momento storico. Ma queste discrepanze tra opere musicali e tempo storico non sono soltanto pause, vuoti o sospensioni del ritmo evolutivo ma creano al di là della contraddizione una serie di modelli formali dell'universo sonoro. Si delinea così una filosofia della storia della musica che pone in evidenza come nell'universo delle forme musicali i suoi caratteri fondamentali non siano mai determinabili in un rapporto fisso con il tempo della loro apparizione ma costituiscano invece un processo di penetrazione ed intensificazione continua. La filosofia della storia della musica non può limitarsi a salvare l'apparenza *faivî'aoàtew*) e a cercarne il senso spirituale come avviene per le arti figurative, per la storia della letteratura e della filosofia in cui «è sufficiente aver percorso per primi un certo campo in maniera significativa per dare un primo modello [...] indistruttibile ed esauriente [...] inventario dei possibili contenuti».⁴⁴

Essa si costruisce mediante modelli, Teppiche, Korrektive, che non sono astrazioni che si fissano in un'immobile iperuranio ma indicano gli atteggiamenti spirituali fondamentali dell'Io quali si manifestano nelle composizioni musicali. I tappeti musicali sono il momento formale del mondo sonoro in cui la tensione espressiva si identifica sempre trascendendoli ed intensificandoli.

Si passa dal primo tappeto (infinito canticchiare, danza e musica da camera), al secondo (il Lied, Mozart e l'opera a pezzi chiusi, l'oratorio e le Passioni di Bach) e attraverso la fuga bachiana al terzo, il tappeto del sinfonismo drammatico di Beethoven, Bruckner e Wagner. È all'interno della struttura formale dei singoli tappeti che si individuano i rapporti con i diversi contesti tecnico-musicali e storico-culturali. Il tappeto non è tuttavia una semplice categoria riassuntiva delle singole tecniche musicali, il sigillo espressivo del grande compositore. I tappeti non costituiscono dei momenti chiusi privi di rapporti reciproci. Le loro relazioni all'interno del mondo sonoro suppongono un processo nel quale un tappeto «recupera» e «recepisce» quello precedente intensificandolo, portandolo alle estreme conseguenze e adempiendone i presupposti.

Al succedersi dei tappeti nel mondo sonoro corrisponde un approfondimento dell'interiorità che si manifesta e costruisce attraverso di essi. Lo Sprechgesang e la melodia infinita di Wagner, ad esempio, recuperano e trasfigurano sia l'infinito canticchiare, sia il Lied chiuso o l'opera fiabesca di Mozart e persino le Passioni bachiane trovano il loro «compimento oggettivo ed ontologico» nel Tristan e nel Parsifal, «che ci danno il pieno splendore lirico, l'ardore supremo e sovra-drammatico dell'Io lirico». Anche il «contrappunto architetonico» di Bach viene da Wagner recepito ed innalzato «in un contrappunto drammatico di ordine superiore».

Con Brahms e ancor più con Bruckner la successione dei tappeti autonomi si conclude aprendo un'epoca di ricezione, di recupero e di perfezionamento qualitativo. Questo aumento ha un significato fondamentale nella filosofia della storia della musica perché segna la fine di uno sviluppo dominato dalla costrizione di un progresso (con la cattiva infinità della sua linea retta) puramente formale e apre nella «concorrenza il più possibile anarchica con il passato» il passaggio ad un «sistema aperto» delle «categorie sigillo» della musica. Confrontandosi e rielaborando i tappeti la nuova musica «obbedisce ad un pensiero espressionistico volto all'essenziale, un pensiero che fa trionfare sempre il trouver sul construer».⁴⁶

È molto interessante osservare come la concezione della musica quale ci appare nel Manuale di armonia di Schönberg scritto tra il 1909 e il 1911 si avvicini nei suoi motivi fondamentali ad alcune tesi della filosofia della musica biochiana. Anche in Schönberg infatti:

l'ordine che noi chiamiamo forma artistica non è fine a se stesso, ma un necessario espediente, giustificato in quanto tale, da respingere però quando si dà per più di quel che è, cioè come un'estetica.⁴⁶

Così la sospensione della tonalità schònberghiana appare, proprio nel suo essere metodologia ed insieme di indicazioni, parabola e sistema aperto nel senso blochiano. In questa luce il compositore si allontana da un'estetica della forma per avvicinarsi alla musica come espressione dell'interiorità:

La cosa più importante è la capacità di ascoltare se stessi, di guardare dentro di sé in profondità... Egli saprà udire ciò che a tutti è comune; e ciò che lo distingue dagli altri non è forse il modo in cui lo sente, ma il fatto stesso di averlo sentito.⁴⁷

Ma l'espressione dell'interiorità manifesta la tensione verso il futuro su cui si fonda la filosofia utopica:

Credo invece al nuovo, credo che il nuovo sia quanto di buono e di bello noi bramiamo involontariamente e irresistibilmente con il nostro essere più interiore, così come tendiamo al futuro: ci deve essere nel nostro futuro una perfezione sovrana, a noi ancora ignota, dal momento che tutto il nostro essere associa ad essa le sue speranze. Forse questo futuro è uno stadio d'evoluzione superiore del nostro genere in cui si adempie quello struggimento che oggi non ci dà pace; forse esso è solo la morte, forse però è anche la certezza di una vita superiore dopo la morte: il futuro reca in sé il nuovo, e per questo il nuovo è per noi spesso e a ragione identico al bello ed al buono.⁴⁸

E tuttavia non è nella musica di Schònberg che Bloch vede l'annuncio della vera espressività e del superamento dei tappeti, ma in quella di Mahler, perché la musica di Mahler è anche prefigurazione di «un'altra società». In questo giudizio su Mahler Bloch sembra avvicinarsi alla tesi di Schònberg che vede in Mahler colui che ha rappresentato per la prima volta una terra su cui merita di vivere e glorificato un paradiso per il quale ancor più merita di vivere [...]. Solo chi comprende il mormorio delle voci celesti prive d'ogni calore animale può udire questa musica.⁴⁹

Non l'opposto dell'«espressività» quindi, ma il culmine dell'espressione finora raggiunto.⁵⁰

Corrispondenze tra tappeti e sfere etico-metafisiche dell'Io

Ma dietro ed al di là dei diversi modelli che la filosofia della storia della musica biochiana ha costruito sono presenti diverse sfere etico-metafisiche dell'Io. Ogni modello non si riduce quindi mai al carattere puramente formale che lo costituisce ma mantiene un rapporto etico con l'Io che l'ascolta e in esso si esprime e si cerca.

Nei modelli-tappeti Ernst Bloch distingue tre momenti

fondamentali: il primo è l'armonia che «agisce come formula», il secondo ed il terzo sono la ritmica ed il contrappunto che «agiscono soprattutto come forma operativa, specie e carattere-sigillo dei grandi musicisti». ⁵¹ Bloch dà al ritmo un'importanza notevole perché vede nel tempo musicale «un effetto storico di processo e di conquista» ⁵² che diventa paradigmatico in Beethoven, Wagner, Mahler e in tutta la nuova musica. Il ritmo fa di ogni attimo musicale una presenza insostituibile ed indifferibile costituendosi come musica nella musica. Qui appare ancora una volta l'organica compenetrazione presente in Bloch tra musica e filosofia. Il problema della meta che si agita nel substrato spaziale contrappuntistico di una fuga o di tutta una sinfonia è il medesimo che guida l'evento storico-produttivo e con forza ancora maggiore «il processo della filosofia della storia inciso nell'etica dell'interiorità». ⁵³

Grazie al ritmo viene raggiunta nella forma-sonata una perfetta fusione tra la verticalità degli accordi e la successione tematica orizzontale in un contrappunto «drammatico» e non più solo «architettonico» che si pone come «luogo di preparazione» dell'ultima musica, cioè della musica finalmente adeguata alla «cosa in sé» che ora si manifesta soltanto nella Sehnsucht spirituale. Solo un nuovo Io che vive ascoltando potrà andare al di sopra dei contrappunti che finora conosciamo e che sono i suoi sigilli descrittivi ed espressivi.

Bloch formula così tre stadi dell'Io che coincidono con le tre forme del contrappunto. Il primo stadio dell'Io è quello di Mozart che rappresenta il «piccolo Io terreno» con il suo contrappunto giocoso, gradevole, pagano. Segue lo stadio del «piccolo Io spirituale» di Bach, chiuso nel contrappunto architettonico della sua costruzione di fede. Finalmente il «grande Io terreno e luciferico» di Beethoven e Wagner che con il loro contrappunto drammatico si scontrano con ogni dato, evocando una realtà superiore. In tal modo la filosofia utopica della musica cerca sul piano etico-metafisico la verifica della sua affermazione centrale secondo la quale non solo la musica non è kantianamente un mero piacere senza interesse, ma crea un linguaggio diverso da quello che conosciamo, il cui senso non ci è ancora noto. La sua rivelazione non solo ci darà il senso della musica ma costituirà un nuovo Io, la cui realtà può essere oggi solo preannunciata nell'ascolto partecipe e creativo dei contrappunti che si sono manifestati.

A differenza della pittura e della scultura che fanno riferimento ad un materiale dato fuori di noi strettamente connesso con le cose, la musica, in quanto ci coglie più profondamente nel nostro intimo ed è il mezzo del nostro ascoltare noi stessi, materia divenuta non categoriale, «deve rifiutare con decisione tanto maggiore il suono fisico ed ogni fede residua nell'attività autonoma dei mezzi». ⁶⁴ Il suono ci rivela a noi stessi solo in quanto noi operiamo in esso

trasformandolo e riportiamo in lui la nostra storia interiore. Edificandosi sulla «latenza ricettiva degli uomini» esso non è di per sé una parte metafisica, ma ci permette di cogliere un'analogia tra la sua trasparente tenerezza e «il materiale di ciò che significa Dio». E se Adorno ritiene che la musica sia il tentativo sempre frustrato di nominare il nome di Dio, Bloch pensa che essa sia l'unica teurgia soggettiva capace di sconfiggere il delirio brutale del satanico demiurgo creando in noi la «prima disposizione dell'immagine» e la possibilità «di nominare tutto diversamente il nome di Dio, quel nome insieme perduto e non mai trovato». ⁶⁵

«Cogitatio de re non cogitanda»

Se guardiamo lo Spirito dell'utopia nel suo complesso vediamo come due siano i motivi che lo attraversano e che continuamente si incontrano e si disgiungono l'uno dall'altro: la ribellione e l'espressione. La ribellione è rivolta radicale, negazione del demiurgico che ci circonda, rifiuto del mondo così come è. Questa ribellione può attuarsi nell'espressione ma può anche perdersi in essa. Per questo la religione, la filosofia e l'arte, sfere dell'espressione, sono fenomeni ambigui in cui ribellione ed espressione si associano e si dissociano continuamente. E nessuna rivoluzione è andata finora esente dal contraddire se stessa.

L'incontro con il Sé realizzato sarebbe la fine del demiurgico, la cosa che non può essere pensata ma che la forza della fantasia e del non-ancora-conscio presagiscono nel loro sogno. Rappresentazione allegorica di questo incontro tra ribellione ed espressione è la Malinconia di Dürer, dove il grande angelo pensoso è cogitatio de re non cogitanda: ⁵⁶ pensiero di un Novum tutto da costruire contro un mondo di cui egli si sa superiore ma davanti al quale si sente ancora impotente, intuizione che a questo Novum non si giunge senza la dissociazione degli elementi. Se ci lasciamo alle spalle lo splendore di Mitra e l'ara del sacrificio espiatorio, se ci liberiamo di Dioniso e del Crocifisso, del Leviatano e del disagio della civiltà scopriamo che:

più in alto sta l'inconsolato Lucifero ed il suo desiderio di essere come Dio [...]. Solo in Lucifero, tenuto segreto in Gesù [...], è compreso anche l'autentico elemento teurgico di chi si ribella perché figlio dell'uomo. ⁵⁷

Lo Spirito dell'utopia si sforza quindi di pensare ciò che il demiurgico non vuole sia pensato: la possibilità di un'unione sempre più frequente e dirompente tra la ribellione più radicale e l'espressione. La negazione radicale di questo mondo è feconda di espressione luciferina proprio perché il ribelle è in lotta con se stesso, è in lotta con la sua stessa ribellione. *Maxima temptatio est non temptari*. L'antitesi è feconda proprio perché l'incantesimo della tesi o della sintesi sempre la minaccia e l'attrae, mentre essa sa che il Novum non sarà né la comprensione del mondo che conosce né di quello che

non conosce ma la dissociazione degli elementi, l'atto apocalittico che è il fine ed insieme il senso di tutta la concentrazione dell'angelo della Malinconia. L'Esodo è assolutamente radicale proprio perché è Esodo dallo stesso Esodo. È Lucifero che conclude questo nostro giorno esulcerato ed ardente, definendosi come adozione e compimento di ogni anelito alla somiglianza con Dio nell'Omega in quanto Alfa finalmente tutto buono: senza padroni nella comunità, senza questo mondo nel Regno.⁶⁸

Torino, novembre 1978
Vera Bertolino e Francesco Coppellotti

Note

1 Ernst Bloch, *Tagtraume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, p. 35.

2 Ivi, p. 102.

3 Ivi, p. 109.

4 Ivi, p. 111.

5 Ivi, p. 44.

6 Ernst Bloch, *Schadet oder nützt Deutschland eine Niederlage seiner Militärs?*, Bern, Freie Verlag, 1918, pp. 15-16.

7 Ivi, p. 22.

8 «La sconfitta della rivoluzione del sud-ovest tedesco del 1849 creò in doppio senso il presupposto per il posteriore sviluppo sbagliato della Germania. Alla luce della guerra del 1870 quello che l'esercito prussiano aveva imparato nel 1849 nel Palatinato e soprattutto nel Baden contro gli insorti si dimostrò essere stato una sorta di prova generale. I generali che prima del 1849 non erano ancora pratici della guerra accumularono sul campo di battaglia in lotta contro gli insorti una serie di esperienze che poterono poi sviluppare pienamente contro i francesi. D'altra parte solo la dissoluzione del movimento democratico rivoluzionario spiano politicamente la strada all'unificazione nazionalistica, militaristica e fedele ai principi del Reich. Possiamo quindi concludere dicendo che l'annientamento della democrazia rivoluzionaria divenne un destino per la storia tedesca. Nei decenni seguenti la borghesia cominciò a sentirsi minacciata dal proletariato che cresceva molto rapidamente di numero. Il consiglio comunale di Kaiserslautern, che nel 1849 era ancora un nemico dei militari, pregò nel 1879 il ministero della guerra bavarese di formare una guarnigione per potersi imporre contro una futura insurrezione dei lavoratori» (Hellmut G. Haasis, «Die Pfälzer Revolution von 1849 und Friedrich Albrecht Karchers Novelle Die Freischärlerin», in *Die Freischärlerin. Eine Novelle aus der Pfälzer Revolution 1849 von F. A. Karcher*, Frankfurt a. M., Roter Stern, 1977, pp. 232-233).

9 Johann Benjamin Erhard, *Sul diritto del popolo a una rivoluzione e altri scritti* tr. it. a cura di Hellmut G. Haasis, Firenze, **Guaraldi**, 1971.

10 Cfr. *Gesprache mit Ernst Bloch*, hrsg. von Rainer Traub und Harald Wieser, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1975, p. 210: «Torniamo a casa sconfitti, i nostri nipoti combatteranno meglio di noi».

11 Ivi, p. 211.

12 Sulla crisi della Repubblica di Weimar, sulla genesi e la struttura economica del nazionalsocialismo, cfr. Alfred Sohn-Rethel, *Economia e struttura di classe del fascismo tedesco*, tr. it. Bari, Laterza, 1978, in particolare per la sua attualità pp. 215-217. Ernst Bloch, sia pure senza partire da un'analisi rigorosa dell'economia e della struttura di classe del capitalismo tedesco, coglie per così dire a livello antropologico quello che Sohn-Rethel ha delineato a livello di critica dell'economia politica.

13 Cfr. Ernst Bloch, «Blutfahne und Geburtshaus» (1933), in *Politische Messungen*, Pestzeit, Vormärz, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970, pp. 91-93.

14 Id., *Spirito dell'utopia*, cfr. supra, p. 357.

15 Karl Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, tr. it. di E. Grillo, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 333-335.

16 Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, tr. it. di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1962, p. 1096.

17 Cfr. Massimo Cacciari, *Krisis*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 9293.

18 Lucio Colletti afferma ad esempio: «La scienza è il solo modo di apprendere la realtà, il solo modo di conoscere il mondo. Non possono esserci due forme (qualitativamente diverse) di conoscenza. Una filosofia che pretende di darsi imo statuto a sé diverso da quello della scienza è filosofia edificante, cioè religione (appena mascherata)» (Lucio Colletti,

19 Cfr. Mario Tronti, *Sull'autonomia del politico*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 53.

20 Cfr. Alberto Asor Rosa, *Le due società*, Torino, Einaudi, 1977.

21 In un saggio di *Erbschaft dieser Zeit* Ernst Bloch svilupperà il tema del soggetto e della maschera di Nietzsche. Nietzsche dipinge il raffinato invece del buono e «la selva della Tracia contro il freddo borghese reificato. Dioniso come segno per ima fuga astrattamente fantastica in anarchia» (*Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1962, p. 359). Dopo aver messo in rilievo il gusto del mascheramento disordinato, della fuga dal tempo Bloch vede la maschera nicciana sdoppiarsi in due forme principali. La prima è il corteo formale, Makart che è presente anche là dove lo si combatte, Nietzsche contro Wagner quando Zarathustra («l'onestà intellettuale nella forma di un persiano fondatore di religione che insegna con linguaggio biblico l'Anticristo») e Parsifal si scontrano. E vicino a questa la maschera autentica, quella del Dioniso ebbro che esce dalla caverna, sciamanico, «questa nuova mescolanza di dinamite e di incensi, di domani e di ieri originario, di spiriti liberi e di tracio anello del Nibelungo, di rivolta e di arcaismi» (ivi, p. 360). Dioniso prende il posto di un soggetto generale senza luogo, non più sazio della determinazione intellettuale e morale borghese che, come impiegato, sogna la frusta e, come padrone, la usa. È il contrario di Apollo, nemico della luce e non «viene come quello reale dall'India verso la Grecia, ma resta nella foresta; Socrate, Apollo, Gesù (cancellando tutti i gradi) non sono visti come gli occhi aperti di Dioniso (del soggetto uomo in fermento) ma solo come i suoi tramonti; [...] poiché Dioniso in verità è invece il fratello di Apollo e la sua tensione è quella contro Zeus, l'oppressione, il filisteismo e il sortilegio, la quiete e non la luce» (ivi, p. 361).

221 nuovi filosofi francesi sono mossi fondamentalmente dal risentimento verso miti degradati a cui fino a ieri avevano creduto. E quando la demiurgica reificazione della speranza si svela finalmente anche ai loro occhi annunciano questo evento con toni pseudomessianici e con un uso distorto e corrotto della classicità. Non ancora liberi dal complesso degli autentici pensatori, cercano di disputarsi le spoglie della Bibbia e dell'Iliade. Chi richia mandosi al Dio dell'Antico Testamento riproponendo una legge che non fa i conti con Giobbe e ignora la promessa (cfr. Bernard Henry Lévy, *Il testamento di Dio*, tr. it. Milano, Sugarco, 1979), chi riducendo la splendida tragicità del mondo greco ad un presunto saper-morire che ignora il senso greco dell'essere mortale dialettizzandolo come forza di progresso (André Glucksmann, *Europe 2004. Discours de la guerre*, Paris, Seuil, 1979).

23 Cfr. Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*, cfr. supra, p. 5.

24 «Se noi possiamo tentare di definire schematicamente il sentimento giudaico del mondo, vediamo che sono tre i suoi tratti essenziali. In primo luogo il comportamento appassionato, tutto conforme alla volontà contro il mondo; poi l'impulso a trasformare la vita nella purezza, nella spiritualità e nell'unitarietà con cui il giusto acquista potere sull'alto; ed infine la tensione ricca di visioni sovramondane, storicamente pregnante, priva d'immagini, innaturale verso una meta messianica, non ancora esistente, al di là del mondo» (Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, ed. del 1918, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1971, pp. 321-322). Profonde sono quindi le motivazioni che portarono Bloch in un primo momento a pensare come titolo per il suo libro *Sistema del messianismo teoretico e non Spirito dell'utopia*.

25 Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*, cfr. supra, p. 223.

26 G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, hrsg. von G. Lasson, Leipzig, Meiner, 1951, voi. II, p. 101; tr. it. di A. Moni, *Scienza della Logica*, a cura di C. Cesa, Bari, Laterza, 1968, p. 537.

27 Ernst Bloch, *Tagträume vom aufrechten Gang*, cit., 1977, p. 45, pp. 108-109.

28 «Sfera» è in Ernst Bloch un concetto dialettico. Da una parte esso deriva dalla divisione capitalistica del lavoro sociale e dal frazionamento delle scienze particolari, dall'altra significa spazi ineliminabili nel rapporto dell'uomo con se stesso e con la natura, irriducibili ad una totalità sociale comunque predeterminata. Sfere sono ad esempio l'arte, la religione e la metafisica: «Non si può esaurire la religione [...] con una realtà sociale, ma tutti questi contenuti eccentrici (exzentrischen) del processo richiedono ancora il loro proprio spazio, in altre parole, l'appesantimento della totalità mediante il concetto di sfera (die

Erschwerung der Totalität durch den Begriff der Sphäre» (Ernst Bloch, *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1969, p. 601). Non si può quindi tradurre «Sphäre» con «ambiti separati» e tanto meno «Erschwerung der Totalität» con «impedimento alla totalità» come fa Laura Boella (AA.W., *Intellettuali e coscienza di classe*. Il dibattito su Lukàs 1923-1924, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 165). Questa interpretazione travisa il pensiero blochiano perché nel concetto di sfera vede solo l'elemento che nega la totalità e non quello che la compie.

29 Ernst Bloch, *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*, cit., 1969, p. 619; tr. it. di Laura Boella in AA.W., *Intellettuali e coscienza di classe*. Il dibattito su Lukàs 1923-1924, cit., p. 165.

30 Gespräche mit Ernst Bloch, cit., p. 34.

31 Ivi p. 35.

32 Ernst Bloch, *Tagtraume vom aufrechten Gang*, cit., pp. 61-62.

33 Id., *Erbschaft dieser Zeit*, cit., p. 272.

34 *Geist der Utopie*, edizione del 1918, cit., p. 41.

35 Cfr. Enrico Castelli, *Il demoniaco nell'arte*, Milano-Firenze, Electa, 1952, pp. 21-23.

36 Karl Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, cit., p. 119.

37 Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*, cfr. supra, p. 26.

38 Ivi, p. 28.

39 Ivi, p. 16.

40 Ivi, p. 185.

41 Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari, Laterza, 1972, p. 350.

42 Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*, cfr. supra, p. 211.

43 Id., *Tagtraume vom aufrechten Gang*, cit., p. 138.

44 Id., *Spirito dell'utopia*, cfr. supra, p. 67.

45 Ivi, p. 181.

46 Arnold Schönberg, *Manuale di armonia*, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 37.

47 Ivi, pp. 517-518.

48 Ivi, p. 302.

49 Arnold Schönberg, *Stile e idea*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1975, p. 27.

50 Recentemente Ernst Bloch ha scritto: «Molti dei miei pensieri, anzi dei miei pensieri originari sulla musica, sono dovuti all'influsso ed alla conoscenza di Mahler. La musica della Sehnsucht, priva di sdolcinato sentimentalismo, ha trovato in lui l'espressione più bella ed adeguata di tutta la musica moderna. [...] La musica di Mahler si forma mentre viene eseguita; poi qualcosa viene ripreso e portato sino alla fine, ma ancora una volta questa fine non è una fine. Ciò che finora non c'era ancora tende ad un che di futuro, ad un Novum, ad una musica ricca di un'interiorità sconosciuta e non filisteica, ad un inno senza alcun fondamento ed oggetto, ma che saluta una realtà nata or ora... Qualcosa irrompe e porta la pienezza di ciò che era nell'oscurità. E l'oscurità stessa diventa luce. Ma l'oscurità nella luce

resta oscura, non è tenebra ma silenzio, "silenzio che risuona", che parla da questa musica senza sentimentalismo e con grande sbigottimento. Questo "silenzio che risuona" ci si presenta quasi come un equivoco suggerito da Mahler, generando l'impressione che con esso siano giunte nel mondo le prime manifestazioni, i primi colpi di fortuna del linguaggio - e proprio del linguaggio della felicità - che ci colpiscono con particolare intensità e ci sono particolarmente vicini» (Ernst Bloch, *Tagtraume vom aufrechten Gang*, cit., pp. 140-141).

51 Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*, cfr. supra, p. 153.

52 Ivi, p. 162.

53 Ivi, p. 167.

54 Ivi, p. 181.

55 Ivi, p. 199.

56 «Da temersi è [...] la Malinconia perché "cogitatio de re non cogitanda". Nel fondo dell'incisione, l'arcobaleno, simbolo alchimistico dei quattro colori (i quattro elementi) che dovevano con una certa successione apparire nel vaso di Hermes nella preparazione della "grande opera". Per causa del vaso di Hermes, il disastro finale?» (Enrico Castelli, *Il demoniaco nell'arte*, cit., pp. 9394). Cfr. anche: «L'angelo... è... un'emblema del tentativo dell'uomo, al limite di un essenziale rischio psichico, di dar corpo ai propri fantasmi e di padroneggiare in una pratica artistica quel che non potrebbe altrimenti essere né afferrato né conosciuto. Il compasso, la sfera, la mola, il martello, la bilancia, la riga, che l'intenzione malinconica ha svuotato del loro senso abituale e trasformato in emblemi del proprio lutto, non hanno più altro significato che lo spazio che essi intessono all'epifania dell'afferrabile. E poiché la sua lezione è che si può afferrare veramente solo ciò che è inafferrabile, a suo agio il malinconico è solo fra queste ambigue spoglie emblematiche. Come reliquie di un passato su cui sta scritta la cifra edenica dell'infanzia, esse hanno catturato per sempre un barlume di ciò che può essere posseduto solo a patto di essere perduto per sempre» (Giorgio Agamben, *Stanze*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 3435).

57 Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*, cfr. supra, pp. 274-275.

58 Ivi, p. 274.

Ringraziamo per le preziose informazioni la signora Karola Bloch e Burghart Schmidt, Eberhard Braun e Beat Dietschy dell'Università di Tübingen, assistenti e collaboratori di Ernst Bloch. Ringraziamo inoltre per l'aiuto ed il materiale messo a disposizione per la traduzione della «Filosofia della musica» il prof. Georg von Dadelsen, direttore del Musik- wissenschaftliches Institut dell'Università di Tübingen, il dr. Walther Durr ed il dr. Siegfried Schmalzriedt del medesimo Istituto, il prof. Roberto Goitre e il prof. Alberto Basso. Un grazie di cuore agli amici Hellmut G. Haasis, Sergio Moretti, Enrico Sibour, Renato Solmi, Alberto Veiluva e Arno Münster.

Vera Bertolino e Francesco Coppelotti

Nota bibliografica

Un'ottima guida bibliografica è stata curata da Burghart Schmidt in *Materialien zu Ernst Bloch "Prinzip Hoffnung"*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1978. L'Ernst-Bloch-Archiv der Stadtbibliothek Ludwigshafen pubblica inoltre dal 1981 e con cadenza annuale una rivista, il *Bloch-Almanach*, espressione della Bloch-Gesellschaft, sulla quale è in corso di stampa una bibliografia completa suddivisa in "Primartexte" (comprendente anche registrazioni, lettere, interviste e testi inediti) e "Sekundärliteratur" (comprendente tutti i saggi o articoli su Bloch). Un'ampia bibliografia è contenuta infine in B. Schmidt, *Ernst Bloch*, Stuttgart, Metzler, 1985. A Berlino esiste una Bloch-Association che pubblica la rivista *Vorschein*.

opere di Bloch

Indichiamo le opere nell'ordine in cui sono raccolte nella Gesamtausgabe edita da Suhrkamp, Frankfurt a.M., in 16 volumi più un volume di completamento (Ergänzungsband zur Gesamtausgabe) postumo; tra parentesi si indica la prima edizione e di seguito la data di quelle della Gesamtausgabe:

Spuren (Berlin, Paul Cassirer, 1930), 1969 (edizione aumentata). *Thomas Munzer als Theologe der Revolution* (München, Kurt Wolff, 1921), 1969 (edizione accresciuta). *Geist der Utopie*, (Berlin, Paul Cassirer, 1923²), 1964 (nuova edizione rielaborata della seconda edizione).

Erbschaft dieser Zeit (Zürich, Oprecht & Helbling, 1935), 1962 (edizione aumentata). *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1953¹ 1959-

Naturrecht und menschliche Würde, 1961.

Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz, 1972. *Subjekt-Objekt. Erdurungen zu Hegel* (Fondade Cultura Economica, Città del Messico-Buenos Aires, 1949), 1962 (edizione aumentata).

Literarische Aufsätze, 1965.

Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie, 1969.

Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz, 1970.

Zwischenwelten in der Philosophiegeschichte. Aus Leipziger Vorlesung, 1977.

Tübinger Einleitung in die Philosophie (Suhrkamp, 1963), 1970 (nuova edizione aumentata).

Atheismus im Christentum. Zur Religion des Exodus und des Reichs, 1968.

Experimentum mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis, 1975.

Geist der Utopie (München-Leipzig, Duncker & Humblot, 1918: prima edizione), 1975.

Tendenz, Latenz, Utopie, 1978.

Altre opere non comprese nella Gesamtausgabe sono:

Geist der Utopie, Berlin, Paul Cassirer, 1923.

Durch die Wtlste, Berlin, Paul Cassirer, 1923 e Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1964.

Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Schriften aus den Jahren 1934/39, a cura di O. Negt, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972.

Kampf, nicht Krieg. Politische Schriften 1917/19, a cura di M. Korol, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985.

Ernst Bloch Briefe, Gesamted. U. Ópolka, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985.

Lezpziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie, a cura di R. Rðmer e B. Schmidt, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985.

Alcune interviste e colloqui sono raccolti in:

Taub R., Wieser H. (a cura di), Gesprdche mit Ernst Bloch, Frankfurt

a.M., Suhrkamp, 1975. Mtinster A. (a cura di), Tagtrdume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1977.

Gekle H. (a cura di), Abschied von der Utopie?, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1980.

Traduzioni italiane delle opere di Bloch

Dialettica e speranza, a cura di L. Sichirolo, tr. di G. Scorza e altri, Firenze, Vallecchi, 1967 (traduce alcuni saggi antologici tratti da Ttlbinger Einleitung in die Philosophie, Philosophische Aufsdtze zur objektiven Phantasie e Subjekt-Objekt).

Gli strati della categoria possibilità, tr. di A. Babolin, in Filosofi tedeschi d'oggi, Bologna, Il Mulino, 1967 (si tratta del cap. 18 di Das Prinzip Hoffnung).

E concetto di scienza nel marxismo, tr. di A.M. Carpi e V. Ruberl, in Le scienze nei paesi comunisti, Bari, De Donato, 1969 (è un saggio dei Philosophische Aufsdtze zur objektiven Phantasie).

Ateismo nel Cristianesimo. Per la religione dell'Esodo e del Regno, intr. e tr. di F. Coppellotti, Milano, Feltrinelli, 1971.

Hegel come novum, in Enciclopedia '72, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1971.

Karl Marx, intr. di R. Bodei, tr. di L. Tosti, Bologna, Il Mulino,

1972 (contiene testi tratti da *Das Prinzip Hoffnung*, *Naturrecht und menschliche Würde*, *Subjekt-Objekt*, *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie* e *Politische Messungen*, Pestzeit, Vormärz).

Marx e la rivoluzione, a cura di F. Coppelotti, tr. di F. Coppelotti e S. Zecchi, Milano, Feltrinelli, 1972 (contiene testi tratti da *Das Prinzip Hoffnung*, *Politische Messungen*, Pestzeit, Vormärz).

L'arco utopia-materia, tr. di S. Zecchi, in *Aut-Aut*, 1971, 125; ripubblicato in *Utopia e società*. Per una sociologia dell'utopia, a cura di A. Nesti, Roma, la Nuova Italia, 1973 (si tratta di un capitolo della *Tilbinger Einleitung in die Philosophie*).

Soggetto-Oggetto. Commento a Hegel, intr. e tr. di R. Bodei, Bologna, Il Mulino, 1975.

Attualità e utopia, in L. Boella (a cura di), *Intellettuali e coscienza di classe*, Milano, Feltrinelli, 1977 (è la traduzione di un saggio contenuto in *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*).

Religione in eredità, editoriale e tr. di F. Coppelotti, Brescia, Queriniana, 1979 (traduce un'antologia di testi di filosofia della religione curata da J. Moltmann e R. Strunk tratti da *Geist der Utopie*, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, *Das Prinzip Hoffnung*, *Naturrecht und menschliche Würde*).

Spirito dell'utopia, tr. di V. Bertolino e F. Coppelotti, Firenze, La Nuova Italia, 1980 (qui riproposto).

Thomas Moltmann teologo della rivoluzione, intr. di S. Zecchi, tr. di S. Zecchi e S. Krasnovsky, Milano, Feltrinelli, 1980.

Experimentum mundi. La domanda centrale, la categoria del portar fuori, la prassi, intr. e tr. di G. Cunico, Brescia, Queriniana, 1980.

Filosofia del Rinascimento, intr. di R. Bodei, tr. di G. Bonacchi e K. Tarmenbaum, Bologna, Il Mulino, 1981 (traduce testi da *Zwischenwelten in der Philosophiegeschichte*).

Marxismo e utopia, prefaz. di A. Miinster, tr. di V. Marzocchi, Roma, Editori Riuniti, 1984 (è la traduzione di *Tagträume vom aufrechten Gang*).

Paradossi e pastorale in Wagner, in R. Wagner, *Scritti scelti*, a cura di D. Mack, tr. di S. Daniele, Parma, Guanda, 1988 (è la traduzione, presentata come introduzione a una antologia di wagneriani, di un saggio contenuto in *Literarische Aufsätze*).

Tracce, intr. e tr. di L. Boella, Milano, Coliseum, 1989.

Il progresso, a cura di L. Sichirullo, Milano, Guerini, 1990. È la traduzione di *Differenzierungen im Begriff Fortschritt*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1970).

Eredità del nostro tempo, intr. e tr. di L. Boella, Milano, Il Saggiatore, 1992.

Geographica, intr. e tr. di L. Boella, Genova, Marietti, 1992 (traduce i testi raccolti sotto il titolo *Verfremdungen* IL *Geographica*,

in Literarische Aufsätze).

Sullo Spirito dell'utopia

Anonymus, "Zu Blochs Geist der Utopie", in Die Neue Zeit, anno 37. Baget-Bozzo G., "Bloch profeta dell'utopia per battere Satana", in Tuttolibri (suppl. a La Stampa), 19.7.1980.

Bekker È., "Musik und Philosophie", in Zeitschrift für Bücherfreunde, 1919.

Burschell F., "Der Geist der Utopie", in Die Neue Rundschau, 1919, e in Ernst Bloch zu ehren, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1965.

D'Agostino F., "Spirito dell'utopia", in Rivista Internazionale di Filosofia del Diritto, 1981.

Dahlhaus C., "Philosophische Provokationen. Ernst Blochs Geist der Utopie und eine Festschrift zum 80. Geburtstag des Autors", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.10.1965.

Drews J., "Expressionismus in der Philosophie", in Deutschlandfunk, 15.11.1971 e in Ernst Blochs Wirkung, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1965.

Id., "Geist der Utopie", in Kindlers Literatur Lexikon, Zttrich, Kindler, 1970, 1988².

Eidam H., Strumpf und Handschuh. Der Begriff der nicht-Existenten und die Gestalt der unkonstruierbaren Frage. Walter Benjamins Verhältnis zum Geist der Utopie Ernst Blochs, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1992.

Hala M., "Ernst Bloch: Geist der Utopie", in Das Tribunal, 2, 1920.

Houten B.C., "Utopie en ideologie bij Ernst Bloch Geist der Utopie", in Friesekeoer, 24.9.1966.

Kahl W., "Geist der Utopie", in Die Musik, 16, 1924.

Kempski J. von, "Ernst Blochs Geist der Utopie", in Hessischer Rundfunk, 31.1.1965.

Lendvai E., "Geist der Utopie", in Sozialistische Monatshefte, 842. 1919.

Martersteig M., "Geist der Utopie", in Zeitschrift für Bücherfreunde, EX, 1919 e in Ernst Bloch Wirkung, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1965. Matassi E., Bloch e la musica, Salerno, edizioni marte, 2001. Migliaccio C., Musica e utopia, la filosofia della musica di Ernst Bloch, Milano, Guerini, 1995.

Mtinster A., "Ernst Bloch: l'Esprit de l'utopie ou le projet prophétique d'une révolte", in Canal, 15 février-15 mars 1978.

Id., "Messianisme juif et pensée utopique dans l'oeuvre d'Ernst Bloch", in Archives des Sciences Sociales des Religions, 1, 1984 (57). Id., "Ernst Bloch: une esthétique de l'anticipation", in Revue d'Esthétique, 1, 1985.

Petersen W., "Geist der Utopie", in Das Reich, München, 1919.

Reix A., "L'esprit de l'utopie", in Revue Philosophique de Louvain,

7[^] 1979.

Rtihle J., "Geist der Utopie", in L. Labedz (a cura di), *Der Revisionismus*, Köln, 1965.

Schmalenbach H., "Geist der Utopie", in *Sozialistische Monatshefte*, 831.1919.

Susman M., "Geist der Utopie", in *Zeitschrift für Bucherfreunde*, 8/4, 1919 e in *Ernst Bloch zu Ehren*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1965.

Vattimo G., "Una teoria utopica della letteratura", in *Rivista di Estetica*, 16,1971.

Id., "Sprache, Utopie, Musik", in *Philosophische Perspektiven*, 4,1972.

Id., "Origine e significato del marxismo utopistico (Materialismo e spirito d'avanguardia)", in *Il Verri*, 9,1975.

Zimmermann R.E., *Selbstreferenz und poetische Praxis, Entwurf zur Grundlegung einer axiomatischen Systemdialektik*, Cuxhaven, Junghans-Verlag, 1991.

Zubke F., *Pädagogik der Hoffnung*, Würzburg, Königs-Hausen & Neumann, 1996.

Su Bloch

In italiano:

La bibliografia italiana su Bloch è molto ricca. Le seguenti indicazioni non vogliono avere carattere di esaustività.

Aiello D., *Utopia e fede cristiana. Ipotesi su Ernst Bloch e Jürgen Moltmann*, Bagheria (Palermo), 1985.

Armodio L., "Differenziazioni nel concetto di progresso di Ernst Bloch", in *Quaderni Piacentini*, 14, 1964.

Anonimo, "Le opere complete di Ernst Bloch", in *Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura*, 35,1961.

Anonimo, "L'utopia concreta", in *Utopia*, 5/6,1971.

Avanzini E., "Filosofia pratica, etica ed economia nel marxismo: Ernst Bloch e Mao Zedong", in *Fenomenologia e Società*, vn, 1,1984.

Barone E., "Simbolo allegoria e utopia. Recenti studi su E. Bloch", in *Filosofia e teologia*, 2,1988.

Bevilacqua G., "Nota sul Das Prinzip Hoffnung di Bloch", in *Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura*, 34, 1960.

Bianco B., "Filosofia e teologia della speranza", in *Filosofia e teologia della speranza*, Padova, Gregoriana, 1973.

Bodei R., "Ernst Bloch e la scienza della speranza", in *Il Mulino*, 224,1972.

Id., "Vico in Ernst Bloch Soggetto-Oggetto", in *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, 8,1978.

Id., *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli,

Bibliopolis,

1979,1982².

Id., "Il nucleo della latenza. Riflessioni su un tema di Ernst Bloch", in *Fenomenologia e Società*, IX, 9,1986.

Boella L., Neri G.D., "Eredità di Bloch", in *Aut-Aut*, 173/174,1979.

Id., "Ortopedia del camminare eretti: l'eredità socialista del diritto naturale nella filosofia politica di Ernst Bloch", in *Aut-Aut*, 173/174,1979.

Id., "Rassegna di studi tedeschi su Bloch", in *Aut-Aut*, 173/174,1979. Id., "Storia e diritto nel pensiero di Ernst Bloch", in *Studi di filosofia, politica e diritto*, Pisa, 1979.

Id., "Il tempo elastico in Ernst Bloch", in *Aut-Aut*, 179/180,1980.

Id., "Quadro con cornice mobile e quadro ad arco: pensare per immagini e utopia in Ernst Bloch", in *Fenomenologia e Società*, ix, 9,1986.

Id., Ernst Bloch. *Trame della speranza*, Milano, Jaca Book, 1987. Borghello U., Ernst Bloch: *Ateismo nel Cristianesimo*. "Chi vede me vede il Padre", L'Aquila, 1983.

Bortolaso G., "Speranza ed escatologia", in *Civiltà Cattolica*, 122,1971. Brena G.L., "La simbolica dell'umano in Ernst Bloch", in *Fenomenologia e Società*, rx, 9,1986.

Brugnaro F.G. "La speranza "in Dio" nella storia", in *Filosofia e teologia della speranza*, Padova, Gregoriana, 1973.

Cacciatore G., *Ragione e speranza nel marxismo. L'eredità di Ernst Bloch*, Bari, Dedalo, 1979.

Id., "Ernst Bloch: l'utopia della realizzazione dell'humanum", in *Critica Marxista*, 1980.

Caminero N.G., "Ernst Bloch: Subjekt-Objekt", in *Gregorianum*, 45, 1964.

Cangiotti M., "Diritto naturale e dignità dell'uomo in Ernst Bloch", in *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, 75,1983.

Id., "Di cosa è fatta la speranza". *Lettura di Bloch*, Urbino, Quattro Venti, 1985.

Cantillo G., "Vico e la filosofia del rinascimento nella lettura di Ernst Bloch", in *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, 5,1975.

Capecchi A., "Totalità e speranza", in *Filosofia e teologia della speranza*, Padova, Gregoriana, 1973.

Cardia C., "Ernst Bloch. Un grande tedesco è morto", in *L'Unità*, 5.8.1977.

Cases C., "Nel centenario di E. Bloch e G. Lukàcs", in *Metamorfosi*, 1,1,1986.

Cerutti F., "La filosofia della rivoluzione di Ernst Bloch", in *II Manifesto*, 5.8.1977.

Colombo A., "Il logos e il futuro", in *Filosofia e teologia della*

speranza, Padova, Gregoriana, 1973.

Conigliaro F., *Sulla nave di Odisseo. Saggio su Ernst Bloch: noncontemporaneità, contemporaneità, sovracontemporaneità*, Palermo, Augustinus, 1990.

Contri S., "Speranza e dialettica", in *Rivista rosminiana di filosofia e cultura*, 3, 1969.

Coppellotti F., "Ironia e dissonanza dell'utopia concreta: Ernst Bloch in Italia", in *Metamorfosi*, 4, 1981.

Id., "Nel centenario di E. Bloch e G. Lukàcs", in *Metamorfosi*, 1, 1, 1986.

Id., "Ernst Bloch e il diritto naturale: naufragio e salvezza della dialettica materialistica", in *Marx 101*, 7, 1987.

Cunico G., *Essere come utopia. I fondamenti della filosofia della speranza di Ernst Bloch*, Firenze, Le Monnier, 1976.

Id., "Ernst Bloch. Experimentum mundi: dalla domanda originaria al sistema aperto delle categorie", in *Aut-Aut*, 173/174, 1979.

Id., "Postilla sull'ontologia materialista di Ernst Bloch", in *Giornale di Metafisica*, 1979.

Id., *Critica e ragione utopica. A confronto con Habermas e Bloch*, Genova, Marietti, 1988.

Id., *Messianismo dionisiaco*, Genova, Marietti, 1992.

Czajka A., *Tracce dell'umano, E pensiero narrante di Ernst Bloch*, Reggio Emilia, Diabasis, 2003.

De Sanctis N., "Bloch: Dialettica e speranza", in *Aut-Aut*, 112, 1969.

Di Marco I., "Aut logos aut kosmos? Una proposta di conciliazione attraverso l'etica del diritto nella lettura di Ernst Bloch", in *Fenomenologia e Società*, x, 1, 1987.

Eco U., "Il principio della speranza", in *Il Corriere della Sera*, 18.8.1963.

Failla C., *Marx-Bloch, crisi e futuro della religione*, Roma, Coines, 1976.

Id., *La parabola del marxismo occidentale*, Brescia, Queriniana, 1978. Fancelli M., "Il tema della speranza nella cultura contemporanea", in *Giornale Critico della Filosofia Italiana*, 3, 1967.

Fausti L., "Note sugli interpreti cattolici italiani di Bloch", in *Aut-Aut*, 173/174, 1979.

Fernani F., "L'incantesimo dell'anamnesis. Bloch su Hegel", in *Aut-Aut*, 125, 1971.

Id., "Utopia e dialettica nel pensiero di Ernst Bloch", in *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, 29, 1974.

Berretti G., Festorazzi F., "Bibbia e speranza. Dialogo sull'interpretazione biblica di Ernst Bloch", in *Chiesa per il mondo*, Bologna, Edb, 1974.

Franco V., "Nel centenario di E. Bloch e G. Lukàcs", *Metamorfosi*,

1,1,1986.

Galeazza U., "La filosofia della speranza o della disperazione", in *Filosofia e teologia della speranza*, Padova, Gregoriana, 1973.

Ganis S., *Utopia e Stato, teologia e politica nel pensiero di Ernst Bloch*, Padova, Unipress, 1996.

Garda M., "La fenomenologia della coscienza musicale. Musica e utopia", in *Musica e Realtà*, 14,1984.

Iammarrone L., "Ernst Bloch e San Francesco. Due escatologie a confronto", in *Miscellanea Francescana*, 82,1982.

La Porta F., "Riflessioni su S. Weil, E. Bloch e altri", in *Quaderni Piacentini*, 69,1981.

Lombardi F., "Ernst Bloch o della speranza", in *De homine*, Roma, 1968.

Magnelli L., *Filosofia come speranza. Riflessioni sul pensiero di E. Bloch*, Roma, Urbaniana University Press, 1987.

Malaguti M., *La speranza tra trascendentale e trascendenza*, in *Filosofia e teologia della speranza*, Padova, Gregoriana, 1973.

Mancini I., "Ernst Bloch", in *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, 65, 1973.

Id., "La metareligione di Ernst Bloch e il conflitto delle teologie", in *Filosofia e teologia della speranza*, Padova, Gregoriana, 1973.

Id., *Teologia ideologia utopia*, Brescia, Queriniana, 1974.

Id., "Il filosofo marxista della speranza. L'ultimo incontro con Ernst Bloch", in *Rocca*, 17,1977.

Id., "Bloch", in A. Bausola (a cura di), *Questioni di storiografia filosofica. E pensiero contemporaneo*, voi. v, Brescia, La Scuola, 1978.

Id., "Su Bloch 'teologo'", in *Aut-Aut*, 173/174,1979.

Maraschi S., "L'utopia messianica di Ernst Bloch", in *Lettere*, 1971.
Marzocchi V., "Materia e utopia nel pensiero di Ernst Bloch", in *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, 33,1978.

Id., "Lo sviluppo del socialismo da utopia a scienza: un confronto tra K. Kautsky e E. Bloch", in *Fenomenologia e Società*, m, 11/12,1980.

Id., "Ernst Bloch: metafisico dell'utopia o filosofo della prassi?", in *Critica Marxista*, 19, 1981.

Maschi S., "L'utopia messianica di Ernst Bloch", in *Lettere*, 1971.
Matassi E., "Ernst Bloch o del fraintendimento della polemica hegeliana contro il Sollen", in *Bollettino Bibliografico per le Scienze Morali e Sociali*, 1976.

Melandri E., "Una filosofia dell'utopia: la docta spes di Ernst Bloch", in *R Mulino*, 9,1960.

Morra G., "Ernst Bloch: la docta spes come ateismo cristiano", in *Ethica*, 10,1973.

Id., "Rivoluzione e speranza nel pensiero di Ernst Bloch", in

Tradizione e rivoluzione, Brescia, Morcelliana, 1973.

Nepi È., "Utopia, escatologia e teologia del regno in Ernst Bloch", in *Humanitas*, 30,1975.

Neri G.D., "Realtà e realizzazione. Bloch e il socialismo 'realmente esistente'", in *Aut-Aut*, 173/174,1979.

Id., *Aporie della realizzazione. Filosofia e ideologia nel socialismo reale*, Milano, Feltrinelli, 1980.

Paci E., "Considerazioni attuali su Bloch", in *Aut-Aut*, 125,1971.

Parinetto L., "Ernst Bloch: un teologo?", in *Utopia*, 2,1972, ristampato in *Né Dio né capitale. Marx, marxismo, religione*, Milano, 1986. Penzo G., "Riflessioni sulla dimensione ontologica della speranza biochiana", in *Filosofia e teologia della speranza*, Padova, Gregoriana, 1973.

Perlini T., "Metafisica e utopia in Bloch", in *Aut-Aut*, 125,1971.

Pieretti A., "Ernst Bloch: Ateismo nel Cristianesimo", in *Proteus*, 1971.

Pirola G., "Cristianesimo e politica: Ateismo nel Cristianesimo di Bloch", in A. Imperatori (a cura di), "Linee di pensiero politico contemporaneo", in *Quaderni di Studi e Documentazioni*, 5,1974.

Id., *Religione ed utopia concreta in Ernst Bloch*, Bari, Dedalo, 1977. Id., "L'analisi della corporeità umana nel "Prinzip Hoffnung" di Ernst Bloch", in *Il corpo, perché? Saggi sulla struttura corporea della persona. Contributi del XXXIII convegno del Centro di studi filosofici di Gallarate (30 marzo-1 aprile 1978)*, Brescia, 1979.

Id., "Teoria critica della società e utopia concreta in Ernst Bloch", in *Fenomenologia e Società*, III, 11/12,1980.

Id., *La riflessione teologica in Ernst Bloch*, in *Ernst Bloch. Teologia, utopia e coscienza anticipante*, Bologna, Cappelli, 1985.

Id., "L'oscurità dell'attimo vissuto: seminario su Bloch", in *Fenomenologia e Società*, ix, 9, 1986.

Id., "In questo modo si compie l'antico detto di Epicuro", in *Fenomenologia e Società*, IX, 9,1986.

Id., "Utopia e distopia in Ernst Bloch", in A. Colombo (a cura di), *Utopia e distopia*, Milano, Franco Angeli, 1987.

Pomponio N.F., "Tra Germania e Unione Sovietica: la noncontemporaneità", in *Velia. Rivista di Filosofia Teoretica*, 5,1992. Prastaro A.M., "Umanesimo, cosmologismo e filosofia della speranza di fronte al problema religioso", in *Filosofia e teologia della speranza*, Padova, Gregoriana, 1973.

Prestipino G., "Ernst Bloch e l'etica della dignità", in *Critica Marxista*, 25,1987, 6.

Preve C., *La filosofia imperfetta*, Milano, Franco Angeli, 1984.

Id., "L'ateo e il buon cristiano. Sulla filosofia della religione di E. Bloch e di G. Lukàcs", in *Democrazia Proletaria*, 3,1985.

Id., "La centralità della filosofia nella ricostruzione del materialismo storico", in *Democrazia Proletaria*, 3,1985.

Id., "La nuova alleanza. Sul rapporto tra individuo e comunismo nell'etica di E. Bloch e di G. Lukàcs", in *Democrazia Proletaria*, 3,1985.
Id., "Verso una nuova filosofia politica. A cent'anni dalla nascita di G. Lukàcs e E. Bloch. Conclusioni", in R. Musillami (a cura di), *Filosofia e prassi*, Milano, 1989.

Pullega È., *Ernst Bloch: sette temi per una dialettica rovesciata*, Bologna, Cappelli, 1984.

Racinaro R., "Hegel nella prospettiva di Bloch e Adorno", in *Critica Marxista*, 12,1974.

Raio G., "Wer denkt abstrakt? Soggetto-oggetto e pensiero dialettico", in *Metaphorein*, 1,1977.

Ricci-Garotti L., "La 'meta finale' del progresso in Bloch", in *L'Unità*, 11.2.1964.

Richetto L., "Centralità della mediazione del filosofo dell'utopia.

Dal commento a Hegel a *Experimentum mundi*", in R. Musillami (a cura di), *Filosofia e prassi*, Milano, 1989.

Rostagno S., "Utopia e Regno di Dio", in *Ernst Bloch. Teologia, utopia e coscienza anticipante*, Bologna, Cappelli, 1985.

Russo G., *Diritto naturale e dignità umana di Ernst Bloch. Struttura e significato*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, 2003.
Segre U., "Lipsia è troppo amara per il filosofo Ernst Bloch", in *E Giorno*, 26.9.1961.

Spagnolo S., "Anamnesi e rivelazione. Introduzione a Moltmann e Bloch", in *Teoresi*, 31, 1976.

Totaro F., "Ernst Bloch. Philosophische Grundfragen", in *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, 56,1964.

Vacca G., "Dialettica o speranza?", in Id., *Marxismo e analisi sociale*, Bari, De Donato, 1969.

Id., "La scomparsa di Ernst Bloch. Il filosofo della speranza", in *Rinascita*, 12.8.1977.

Vattimo G., "Ernst Bloch interprete di Hegel", in Tessitore F. (a cura di), *Incidenza di Hegel*, Napoli, Morano, 1970.

Id., *Arte e utopia. Corso di Estetica 1971/72*, Torino, Litografia artigiana, 1972.

Vecchiotti L., "Un marxista e la religione. Ateismo nel Cristianesimo di Bloch", in *Paese Sera*, 7,1971.

Zecchi S., "Realtà dell'utopia", in *Aut-Aut*, 125,1971.

Id., "Ernst Bloch e Jtllrgen Moltmann", in *Filosofia e teologia della speranza*, Padova, Gregoriana, 1973.

Id., *Utopia e speranza nel comunismo. Un'interpretazione della prospettiva di Ernst Bloch*, Milano, Feltrinelli, 1974.

Id., "La filosofia morale del comunismo: il Thomas Miinzer di Ernst

Bloch", in Aut-Aut, 173/174, 1979.

Id., "La figura mitico-metaforica dell'eroe", in Ernst Bloch. Teologia, utopia e coscienza anticipante, Bologna, Cappelli, 1985.

Id., "Credo quia absurdum", in R. Musillami (a cura di), Filosofia e prassi, Milano, 1989.

In altre lingue:

Anche le seguenti indicazioni non hanno alcuna intenzione di completezza, ma solo di orientamento.

Es rrtuss nicht immer Marmor sein, Berlin, Wagenbach, 1975; contributi di D. Horster, T. Leithäuser, O. Negt, J. Perels, J. Peters.

Über Ernst Bloch, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1968; contributi di M. Walser, I. Frenzel, J. Moltmann, J. Habermas, I. Fetscher, W. Maihofer.

Adorno T., "Henkel, Krug und fruhe Erfalufung", in Noten zur Literatur, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974, voi. n (tr. it. "Manico, brocca e prima esperienza", in Note per la Letteratura, Torino, Einaudi, 1979, voi. n, pp. 232-242).

Bartonek L., Der Topos "N&he"- Ernst Blochs Eintrittsstelle in die Sozialwissenschaften, Stockholm, Statsvetenskapliga inst., 1992.

Bloch J.R., Kristalle der Utopie. Gedanken zur politischen Philosophie Ernst Blochs, Mössingen-Talheim, Talheimer Veri., 1995.

Bloch K., Aus meinem Leben, Pfullingen, 1981 (tr. it. Memorie dalla mia vita, a cura di L. Portesio, Casale Monferrato, Marietti, 1982). Braun E., Grundrisse einer besseren Welt. Beitr&ge zur Politischen Philosophie der Hoffnung, Mössingen-Talheim, Talheimer Veri., 1997.

Christen A., Ernst Blochs Metaphysik der Materie, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1979.

Cunico G., Grundbestimmungen der utopischen Ontologie bei Ernst Bloch, in Flego G., Schmied-Kowarzik W. (a cura di), Ernst Bloch - Utopische Ontologie. Band il des Bloch-Lukdcs-Symposium 1985 in Dubrovnik, Bochum, Germinai, 1986.

Damus R., Hoffnung als Prinzip, Prinzip ohne Hoffnung, Meisenheim, 1971.

Dietschy B., Gebrochene Gegenwart. Ernst Bloch, Ungelichzeitigkeit und das Geschichtsbild der Moderne, Frankfurt a.M., Vervuert, 1988. Dutschke R., Lieber Genosse Bloch... Briefie Rudi Dutschkes an Karo- la und Erst Bloch, a cura di K. Bloch e W. Schròter, Mössingen- Talheim, Talheimer, 1988.

Eckert M., Transzendieren und immanente Transzendenz, Wien, 1981.

Furter È., Raulet G., Strategie de l'utopie, Paris, 1979.

Gekle H., Wunsch und Wirklichkeit. Blochs Philosophie des Noch-

Nicht-Bewussten und Freuds Theorie des Unbewussten, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1986.

Geoghegan, V., Ernst Bloch, London-New York, Routledge, 1996.
Hansen H., "Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst", in Bloch J.R. (a cura di), Perspektiven der Philosophie Ernst Blochs, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1997.

Id., Die kopernikanische Wende in die Ästhetik. Ernst Bloch und der Geist seiner Zeit, Wtirzburg, Könighausen & Neumann, 1998.

Holz H.H., Logos spermatikos. Ernst Blochs Philosophie der unfertigen Welt, Neuwied-Darmstadt, Luckterhand, 1975.

Horn J.H. (a cura di), Ernst Blochs Revision des Marxismus, Ost-Berlin, 1957.

Horter D., Bloch zur Einfthrung, Hannover, Soak, 1977.

Hudson W., The Marxist Philosophy of Ernst Bloch, London-Basingstoke, Macmillan, 1982.

Jonas H., Das Prinzip Verantwortung, Frankfurt a.M., Insel, 1979 (ediz. italiana a cura di P.P. Portinaro, tr. P. Rinaudo, E principio responsabilità, Torino, Einaudi, 1990).

Jones J. Miller, Assembling (Post)modernism. The Utopian Philosophy of Ernst Bloch, New York u.a., Lang, 1995.

Kufeld K. (a cura di), Zukunft gestalten. Reden und Beiträge zum Ernst-Bloch-Preis 1997, Mössingen-Talheim, Talheimer Veri., 1998.
Id., "Multiversum und Ungleichzeitigkeit. Ein ideo-Logie-kritischer Beitrag zur kulturellen Debatte der Globalisierung", in Bloch-Almanach 21/2002, pp. 125-145.

Kruttschnitt E., Ernst Bloch und das Christentum. Der Geschichtliche Prozess und der philosophische Begriff der "Religion des Exodus und des Reiches", Mainz, Matthias-Grunewald-Verl., 1993.

Levitas R., "Utopian Hope. Ernst Bloch Reclaiming the Future", in The Concept of Utopia, London, Philip Allan, 1990, pp. 83-105.

Lóvy M., Mtinster A., Tertulian N. (a cura di), Verdinglichung und Utopie, Frankfurt a.M., Sandler, 1987; contributi di R. Bodei, L. Boella, C. Preve.

de Lubac H., La posterità spirituelle de Joachim de Flore, Paris, Lethielleux, 1981 (tr. it. La posterità spirituale di Gioacchino da Fiore, Milano, Jaca Book, 1983, voi. II, pp. 409-421).

Martin W. (a cura di), Ernst Bloch für die Schule. Ein Lesebuch, Ludwigshafen, Integr. Gesamtschule Ernst Bloch, 1996.

Marzocchi V., "Utopie als 'Novum' und 'letzte Wiederholung' bei Ernst Bloch", in Arnold H.L. (a cura di), Ernst Bloch, München, 1985.
Moltmann J., Im Gespräch mit Ernst Bloch, München, 1976 (tr. it. In dialogo con Ernst Bloch, a cura di G. Cunico, Brescia, Queriniana, 1979).

Münster A., Utopie, Messianismus und Apokalypse im Fraßwerk von

Ernst Bloch, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1982.

Id., *Figures de l'utopie dans la pensée d'Ernst Bloch*, Paris, Aubier-Montaigne, 1985.

Id., *L'utopie concrète d'Ernst Bloch, une biographie*, Paris, Kime, 2001.

Owen J.D., Moylan T. (a cura di), *Not Yet. Reconsidering Ernst Bloch*, London-New York, Verso, 1997.

Pauen M., *Dithyrambiker des Untergangs. Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne*, Berlin, Adamie-Verl., 1994.

Raulet G. (a cura di), *Utopie-marxisme selon Ernst Bloch*, Paris, Albin Michel, 1976.

Riedel M., *Tradition und Utopie. Ernst Blochs Philosophie im Licht unserer geschichtlichen Erfahrung*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1994.

Roberts R.H., *Hope and Its Hieroglyph. A critical Decipherment of Ernst Bloch's "Principle of Hope"*, Atlanta (GA), Scholars Press, 1990.

Rohr-Bacher K. (a cura di), *Zugänge zur Philosophie Ernst Blochs*, Frankfurt a.M., dipa-Verl., 1995.

Schiller H.E., *Metaphysik und Gesellschaftskritik. Zur Konkretisierung der Utopie im Werk Ernst Blochs*, Königstein/Ts., Anton Hain Meisenheim, Forum Academicum, 1982.

Id., *Bloch-Konstellationen*, Lüneburg, zu Klampen, 1991.

Schmidt B. (a cura di), *Materialien zu Ernst Blochs "Prinzip Hoffnung"*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1978.

Id. (a cura di), *Seminar: Zur Philosophie Ernst Blochs*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983; contributi di G. Ueding, G. Raulet, H. Fahrenbach, E. Braun, E. Lévinas, B. Dietschy, F. Markovits, B. Schmidt, J. Bloch, C. Piron-Audard, K. Binder.

Id., *Ernst Bloch*, Stuttgart, Metzler, 1985.

Id., *Am Jenseits zu Heimat. Gegen die herrschende Utopiefeindlichkeit im Dekonstruktiven*, Wien, Deuticke, 1994. Id. *Kopfstand-Buchstand. Erinnerungen an Ernst Bloch in anekdotischen Aufzeichnungen*, Wien, Splitter Edition, 2001. Schmied-Kowarzik W., "Bloch - Suche nach uns selbst ins Utopische", in *Denken aus geschichtlicher Verantwortung*.

Wegbahnen zur praktischen Philosophie, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, pp. 210-232.

Strohmaier J. (a cura di), *Utopie und Hoffnung*, Mössingen-Talheim, Talheimer, 1989; contributi di J. Strohmaier, H. Gekle, K. Bloch, W. Schröter, D. Lange, R. Teptow, O. Negt, A. Frommann, E. Braun.

Tomayo A., *La muerte en el marxismo. Filosofía de la muerte de Ernst Bloch*, Madrid, 1979.

Ujma C., *Ernst Blochs Konstruktion der Moderne aus Messianismus und Marxismus*, Stuttgart, M&P Veri., 1995.

Unsel S. (a cura di), *Ernst Bloch zu Ehren*, Frankfurt a.M.,

Suhrkamp, 1974.

Vidal F., Kunst als Vermittlung von Welterfahrung. Zur Rekonstruktion der Ästhetik von Ernst Bloch, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1994.

Wagner H., Utopie, Menschenrechte, Naturrecht. Zur Rechtsphilosophie Ernst Blochs, Baden-Baden, Nomos, 1995.
Wiistehube A., Das Denken aus dem Grand. Zur Bedeutung der Spätphilosophie Schellings für die Ontologie Ernst Blochs, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1989.

Zecchi S., "Hiob und Munzer: Die Utopie als Spur ethischer Bedeutung", in Arnold H.L. (a cura di), Ernst Bloch, München, 1985.
Zimmer J.M. Die Kritik der Erinnerung. Metaphysik, Ontologie und geschichtliche Erkenntnis in der Philosophie Ernst Blochs, Köln, Dinter, 1993.

Zimmermann R.E. (a cura di), System und Struktur. Neue Ansätze zur spekulativen Physik, Cuxhaven, Junghans, 1992.

Id., Koch G. (a cura di), U-Topoi. Ästhetik und politische Praxis bei Ernst Bloch, Mössingen-Talheim, Talheimer Veri, 1996.

Id., Subjekt und Existenz, Zur Systematik Blochscher Philosophie, Berlin, Philo Veri., 2001.

Zubke F., "'Der Ton geht mit uns...' Die Utopie der Musik", in Bloch-Almanach 21/2002, pp. 9-29.

Zudeick P., Die Welt als Möglichkeit und Wirklichkeit, Bonn, Bouvier, 1980.

Le due sole biografie di Bloch disponibili (oltre la già citata opera della moglie tradotta anche in italiano) sono:

Markun S., Ernst Bloch, Hamburg, Rowohlt, 1977.

Zudeick P., Der Hintern des Teufels. Ernst Bloch Leben und Werk, Buhl-Moos, Elster, 1987.

Indice dei nomi

Abert, H. 186

Alessandro il Grande 218, 219 Alfieri, V. 280 Alcibiade 220
Apuleio 345 Archipenko, A. 23, 41 Agostino, sant' 187, 221, 251, 329
Augusto, imperatore 208 Baader, P. von 4, 230, 231, 236, 315, 326
Bach, C.Ph.E. 82

Bach, J.S. 59, 61, 64, 67, 68, 69, 70, 73-78, 82, 83, 90, 98, 100,
101, 104, 106, 107, 108,109, 118, 127, 130, 138, 159, 167, 168, 176,
177, 178,179,183,191,197

Balzac, H. de 64 Basilide 250

Beethoven, L. van 59, 60, 61, 65, 67, 69, 75, 76, 80-81, 83, 84, 85,
8690, 94, 96, 97, 98, 100, 102, 104,106, 107, 108,109, 118,120, 122,
123, 125, 128, 130,131, 137, 141, 142, 143, 162,163, 164, 165, 167,
168, 170-175, 176, 177, 178, 179,180,181,183,189,191,197 Bekker,
P. 86,124,125,141,181 Bergson, H. 95, 335 Berlioz, H. 94, 99
Boccioni, U. 41 Brahms, J. 59, 68, 70, 83-84, 94, 96, 98

Braque, G. 43

Bruckner, A. 57, 64, 68, 69, 81, 84, 86, 90, 91, 94-98, 105, 106,
137, 171,173,174,175,176,189 Brunstad, E 233 Buddha 345 Bulow,
HG. von 181 Bungert, A. 161 Busoni, F. 125,134,198 Buxtehude, D.
185

Carlostadio, A. (A.R Bodenstein) 25

Catilina 253

Cézanne, P. 42, 45

Chesterton, G.K. 330

Chopin, F. 84

Claudius, M. 196

Comte, A. 122

Corneille, P. 280

Dahn, F. 118

Dante Alighieri 286

Däubler, T. 40, 41

Debussy, C. 93 Derain, A. 43

Dickens, Ch. 352 Dionigi l'Areopagita 103 Dostoevskij, F. 151, 218,
326,

351,

358 Dufay, G. 55 Du Prel, K. 332, 333 Durer, A. 30 Eckhart, J.

(Maestro Eckhart)

230, 250-251, 254 Engels, F. 324 Epicuro 144 Eraclito 220 Ernst, P. 278, 279 Erwin von Steinbach (Mastro Erwin) 181 Fechter, P. 42 Fichte, J.G. 238 Flaubert, G. 146,148, 354 France, A. 317 Francone di Colonia 55 Freud, S. 242 Garrick, D. 177

Gesù 38, 74, 91,151,170,185, 208, 209, 233, 262, 270-276, 322, 341, 356, 359 Gioacchino da Fiore 274 Giovanni Evangelista, san 276,

341, 358 Gluck, C.W. 59, 60,120,190 Goethe, J.W. von 142, 238, 244, 248, 258, 261, 270, 285, 330 Gregorio Nissenio 275 Grillparzer, F. 155 Grunsky, K. 95, 102, 125 Guido d'Arezzo 55

Halm, A. 88, 98,106,125 H&ndel, G.F. 60, 74,176, 239 Hanslick, E. 59, 60,142

Hartmann, E. von 225

Hassler, H.L. 56

Hauptmann, M. 125

Hausegger, F. von 125

Haydn J.. 59, 82-84,107,176, 214

Hebbel, F. 117, 280

Hegel, G.W.F. 33, 90, 224, 229-241,

280, 314, 317, 321, 326 Heinrich von Ofterdingen 252, 344 Herbart, J.F. 142

Hoffmann, E.T.A. 58,140,155,196 Hölderlin, F. 232, 334 Hucbald di Saint-Amand 55 Hume, D. 254 Ibn Tufail 103 Jacobi, F.H. 214

Jean Paul (J.P.F. Richter) 147,171,

211, 343 Jordan, W. 118 Josquin Desprès 55, 56

Kandinskij, W. 40, 41 Kant, I. 4, 67, 90, 197, 224-231, 235, 238, 237, 239, 240, 241, 254, 263, 270, 315, 317, 321, 332, 361 Keiser, R. 73 Keller, G. 244

Keplero (J. Kepler) 185, 227 Kierkegaard, S. 74, 218, 224, 232-233, 253, 254 Klee, P. 25 Kleist, H. von 64 Klopstock, J.G. 79, 343 Kokoschka, O. 40, 42 Ktistlin, H.A. 129 Kurth, E. 169 Lehmbruck, W. 23 Lessing, G.E. 342 Leonardo da Vinci 42 Liszt, F. 92, 93, 94, 96,136 Lorrain, C. 61 Louis, R. 138 Luigi xiv 33, 60, 61 Lukàcs, G. 25, 68,146, 278-283 Lutero, M. 56, 59, 208, 218 Mahler, G. 61, 91-92, 94,164 Mani 272 Maometto 270 Marc, F. 25, 40 Marcione 276 Marées, H. von 41, 42 Marschner, H. 80,181 Marx, A.B. 141 Marx, K. 4, 22, 315, 319-324 Mendelssohn-Bartholdy, F. 62,

84, 99 Meir Ben Gabbai 341 Meyerbeer, G. 59, 92, 99 Michelangelo 25,161, 220 Mozart, W.A. 58, 59, 60, 61, 67, 68, 69, 71-73, 78, 87,99,109,118,123, 127,139,142,171,176,177,178 Mtinzer, T. 314

Newton, I. 167, 225, 227, 235 Niethammer, F.I. 314 Nietzsche, F. 60, 61,109, 144, 218, 280 Novalis (E. von berg) 280, 287

Ockeghem, J. 55 Offenbach, I. 71 Orlando di Lasso 56, 57 Ottone

in, imperatore 220
 Palestrina, G.È. da 57, 64,138,163 Paolo, san 250, 274, 275, 276
 Pascal,
 B. 218 Pergolesi, G. 71
 Pericle 344 Perugino, P. 44 Pietro, san 217
 Pfitzner, H. 91, 111, 125,135-138
 Picasso, P. 41, 42, 43
 Piccinni, N. 60
 Piloty, K. von 93
 Pitagora 186, 220, 344
 Platone 220
 Plotino 178
 Pòlzig, H. 24
 Puccini, G. 160
 Racine, J.A. 61, 280 Raffaello Sanzio 42 Reger, M. 91 Riegl, A. 124
 Riemann, H. 102,125,169 Rodin, A. 94 Rossini, G. 59, 61 Rousseau, H.
 41 Rossana 219
 Savonarola, G. 25 Scarlatti, G. 59, 82 Scheler, M. 225
 Schelling, F.W.J. von 186, 220, 335 Schiller, F. von 128,134
 Schlegel, F.
 von 133 Schmidt, L. 124
 Schónberg, A. 155,157,158,159,160 Schopenhauer, A. 121, 131,
 183, 186, 187, 191-194, 195, 197, 199, 218, 220, 282, 321 Schröder,
 R.A. 115 Schubert, F. 70, 72, 79, 84, 94, 98,
 99,123,126,159,175 Schumann, R. 62, 70, 84, 94, 99,
 136,137 Scipione 219
 Shakespeare, W. 143, 159, 182, 183,185,198, 279
 Shelley, P.B. 249 Silcher, F. 70 Simmel, G. 94 Singer, P. 185
 Sofocle
 280 Spinoza, B. 218 Spitteler, C. 125 Stahl, FJ. 325
 Strauss, R. 79, 91-95,128,139,180 Strindberg, A. 45,151, 282, 283
 Teodosio, imperatore 219 Tiepolo, G.B. 61 Tintoretto (I. Robusti)
 164 Tolstoj, L. 326 Tommaso dAcquino, san 95 Van Gogh, V. 45-46
 Verdi, G. 133 Vischer, F.T. 129
 Wagner, R. 57, 60, 62, 69, 70, 73, 76, 84, 85, 90, 95, 98, 99, 100,
 101, 102-123, 125, 128, 131, 134, 137, 138, 142,143,144, 155, 160,
 162, 163, 164, 174, 175, 176, 179, 183,189,190,191,194,197, 239
 Watteau, J.A. 61 Weber, C.M. von 58, 80, 99, 101,
 137,139 Weiller, C. von 314 Weitling, W. 326 Wìeland, C.M. 349
 Willaert, A. 56 Winckelmann, JJ. 124 Wolf, H., 79,138,160 Worringer,
 W. 36
 Yeats, W.B. 249 Zelter, C.F. 70,159

INDICE

Prefazione di Gianni Vattimo

"Estetica e metareligione per la filosofia futura dell'Europa
di Francesco Coppelotti

Avvertenza

SPIRITO DELL'UTOPIA

Intenzione

L'incontro con il sé

Una vecchia brocca Il bicchiere e la brocca

Produzione dell'ornamento Gli inizi

La freddezza tecnica

Forma funzionale ed esuberanza espressiva I caratteri fondamentali
del volere artistico L'immagine della figura più intima Il nostro segreto
monogramma pittorico

Filosofia della musica Sogno

Per la storia della musica Inizi

Il metodo

La pienezza e il suo schema Per la teoria della musica L'uso e la
composizione musicale

L'interpretazione, ossia il rapporto tra musica assoluta e
speculativa

I mezzi, le formule, le forme e il fenomenico della teoria
musicale trascendente

Il mistero

La forma del problema incostruibile Noi stessi La nostra fermezza

La nebbia, la spedizione di Alessandro e la grandezza del sì Kant e
Hegel: l'interiorità supera l'enciclopedia del mondo Per la metafisica
della nostra tenebra, del non più conscio, del non ancora conscio,
dell'incostruibile problema del noi L'oscuro

Il non-più-conscio

Il sapere non ancora conscio e lo stupore più profondo

I luoghi possibili della parola risolutiva Così la donna e il
fondamento nell'amore Cristo: il volto disvelato

Digressione: impedimento e tragedia sulla strada per la reale
invenzione del sé L'immagine di Sais

Karl Marx. La morte e l'apocalisse

La vita inferiore
Il pensiero socialista
La vera ideologia del regno
Il volto della volontà

APPENDICE

Contestuale allo Spirito dell'utopia
Intervista con Ernst Bloch
Nota critica
Nota bibliografica
Indice dei nomi